1014

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME XXXII
1995

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Directeur de la publication:

ION ZAMFIRESCU

Comité consultatif:

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
MIHNEA GHEORGHIU
GEORGE LITTERA
COSTIN MIEREANU (Paris)
TITUS MOISESCU
REMUS NICULESCU
ŞTEFAN NICULESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Comité de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (*rédacteur en chef*)
MANUELA CERNAT
GHEORGHE FIRCA
DANIELA GHEORGHE
DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARŢĂREANU

Coordonnateur du tome:

MIRCEA VOICANA

LECTEURS,

Consultez les publications périodiques de l'ACADÉMIE ROUMAINE!

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA paraît 1 fois par an. Toute commande sera adressée à:

RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sector 1, P. O. Box 33-57, Bucureşti, România, Fax 401-222 6407, Tél. 401-618 5103; 401-222 4126.

ORION PRESS INTERNATIONAL SRL, Şos. Olteniţei 35-37, Sector 4, P. O. Box 61-170, Bucureşti, România , Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tél. 401-634 6345.

AMCO PRESS SRL, Bd. N. Grigorescu 29A, Ap. 66, Sector 3, P. O. Box 57-88, Bucureşti, România, Fax 401-312 5109, Tél. 401-643 9390; 401-312 5109.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P. O. Box 29-122, 71101, BUCUREŞTI, ROMÂNIA, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU».

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
C.P. 5–42, tél. 410 38 46

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pu 10 d.

ACADÉMIE ROUMAINE
INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART
«G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXXII 1995

Sommaire

HOMMAGE À GEORGES ENESCO

Avant-propos 3
ROMEO GHIRCOIAŞIU, Thèmes et symboles dans l'art de Georges Enesco 5
DAN VOICULESCU, Enescu – the first great neoclassic 11
MIRCEA VOICANA, Kaléidoscope. Gloses au Catalogue thématique Georges Enesco 15
CLEMANSA-LILIANA FIRCA, Coup d'œil sur l'évolution des genres dans la musique de Georges Enesco 19
HILDEGARD EMILIE SCHMIDT (Bonn/Neuwid), Neue Aspekte zu dem Opernproject "Meister Manole" von George Enescu (1881–1955) ... 23
GRIGORE CONSTANTINESCU, Principes de l'unité de la conception énescienne reflétés dans les *Mélodies op. 19* sur les vers de Fernand Gregh 27
HANS PETER TÜRK, Ergänzungsversuch eines Sonaten-Fragments für Klavier und Cello von George Enescu 31
MIHAELA MARINESCU, Contributions à l'histoire du *Trio en la mineur* d'Enesco 39
MIRCEA VOICANA, Un aspect inédit de l'activité d'Enesco pendant la Grande Guerre: les concerts éducatifs organisés et expliqués par I. D. Ştefănescu 45
DUMITRU VITCU, Enescu in the American musical life 59
GHEORGHE LASCU, George Enescu in American libraries and archives (Contributions) 63
FERENC LÁSZLÓ, Deux lettres inédites de Georges Enesco 79
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, Témoignages épistolaires inédits sur Georges Enesco 83
EMILIA COMIŞEL, Correspondance inédite de Georges Enesco 87

20.729 bis
BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

PNA
32 / 1995
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

HOMMAGE À GEORGES ENESCO

AVANT–PROPOS

Voilà une douzaine d'années qui se sont écoulées depuis la XVIIIe session scientifique du Centre d'Etude Georges Enesco, qui offrait pour la vie musicale et musicologique l'apport des recherches, études et échanges d'idées sur les résultats directs des investigations des années 1983–1986, apport destiné à être présenté au public roumain ou étranger par le Ve volume de la série *Enesciana.*

Malheureusement, ce volume, qui aurait dû être édité au plus tard en 1988, à l'occasion du Festival Enesco, a été reçu avec une extrême hostilité et manque d'intérêt de la part des éditeurs et de l'Union qui les patronnait: en unissant leurs efforts, ils ont organisé un total blocage des parutions du Centre Enesco; le même traitement a été appliqué aux volumes suivants (VI, VII, VIII et IX), qui, à leur tour, ne furent pas imprimés. En échange, pendant des années, au lieu d'une thématique sérieuse et responsable sur Enesco, on a promu une littérature essaystique insuffisamment élaborée ou des éditions étranges: des volumes entiers d'interviews dites d'Enesco, quoique tout chercheur de l'œuvre du grand musicien sache que les textes en cause ne lui appartiennent pas, n'étant que le résultat de combinaisons réalisées par des journalistes qui, s'adressant à Enesco et étant refusés, se contentaient de recevoir de la main de Cohen, l'impressario du maître, une page avec quelques données biographiques générales et quelques mentions sur son œuvre.

Le regrettable embargo a duré des années, sans aucun bénéfice pour la culture, mais avec tous les ennuis pour les chercheurs qui furent obligés de supporter les coûts de la préparation des volumes – jusqu'à leur propre faillite.

Les mentions historiques ci-dessus sont nécessaires afin de mieux comprendre et évaluer l'importance du geste de la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, qui assume la parution echelonnée des matérieux des volumes ratés de l'*Enesciana.*

Le pas de début est représenté par ce tome, dédié en totalité à Georges Enesco, volume issu d'une première sélection des titres du sommaire du volume *Enesciana V;* le reste du volume, ainsi que les volumes VI, VII, VIII et IX constitueront la base de sélection pour les futurs numéros de cette estimable revue.

M. V.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÈMES ET SYMBOLES DANS L' ART DE GEORGES ENESCO

Romeo Ghircoiașiu

Les sources de la pensée de Georges Enesco peuvent être identifiées dans quelques domaines essentiels de la réalité. *La Nature*, son paysage – dans sa signification universelle ou bien localisée sur les coordonnées de la Roumanie ou, encore plus particulièrement, réduite à l'image du village natal – sont des aspects qui définissent un premier domaine. *La Voix de la Nature*, le poème symphonique inachevé, récemment découvert, pourrait l'illustrer. Prenant comme point de départ sa signification esthétique, on peut constater que la nature a toujours joué un rôle essentiel dans la création du grand musicien. *Le Poème roumain op. 1*, puis les sonates pour piano ou violon (op. 24, 25) la *5e Symphonie* (inachevée), la *Suite Villageoise* ou les *Impressions d'enfance* peuvent être groupés dans cette catégorie.

Un autre domaine dans l'univers de Georges Enesco est l'homme, avec ses idéaux, sa vie de tourments, d'échecs et de succès. On y distingue la même division, à savoir un niveau général, de l'humanité, aussi bien qu'un niveau plus restreint, du peuple et de l'homme dans le contexte de son pays, en tant qu'image particulière des états universels. S'y impose comme partition de référence l'opéra *Œdipe*. L'ouverture vers l'univers humain et son afirmation a lieu graduellement. Le héros et l'histoire du pays sont des suggestions qui font prélude à la Seconde Rhapsodie, par un thème symbolique: la *Ballade de la citadelle de Neamț*. Finalement, l'univers humain s'affirme avec toujours plus de fermeté dans ses symphonies. Par l'«Héroïque olympienne» – comme on pourrait l'appeler – de la première, par le tourment dramatique de la seconde et, comme une culmination, par la trilogie dantesque de la troisième. Après *Œdipe*, le thème de l'homme est repris dans une vision supérieure dans le poème vocal-symphonique *Vox Maris*. Ce dernier ouvrage souligne le fait que la nature et l'homme sont des notions étroitement liées, dans une corrélation et accentuation diverses: tantôt dans la dynamique d'une lutte désespérée, tantôt dans la lumière d'un univers arcadien.

La connaissance authentique et nuancée de ces catégories philosophiques impose un décodage direct des sens et une lecture de l'ensemble systématique de la pensée de Georges Enesco. Soit qu'il reflète dans son art des images de la patrie ou des idées de l'homme antique, soit qu'il représente des caractéristiques de l'homme moderne ou des images de la lyrique de la Renaissance (Clément Marot), Enesco choisit parmi des éléments possibles. Ce choix est déterminé par les directions créatrices de sa personnalité, qui sont impliquées dans son tempérament, dans la spécificité typologique de sa créativité (sensorielle – affective – rationnelle), dans le contexte de sa culture, cristallisée elle-même dans cette option.

L'herméneuthique de ces éléments de contenu de l'art d'Enesco est en mesure de refléter quelques-unes des sélections de l'auteur, dont certaines acquièrent des valeurs de symbole. C'est le symbole qui dépasse l'image et le sens de l'expression, pour décoder des attitudes de vie et de sensibilité propres à la création du grand musicien. Déchiffrer les symboles de son œuvre signifie s'initier à la connaissance de sa personnalité. A un autre niveau, déchiffrer ces symboles signifie entreprendre une démarche de réflexion et d'interprétation des réalités universellement humaines présentes dans l'art de Georges Enesco et de ses grands contemporains.

Situé dans le climat de la culture roumaine du début du XXe siècle, Enesco a assimilé les idées dominantes dans les divers domaines de l'art. Des poésies de nature d'Alecsandri ou des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poèmes d'Eminesco, jusqu'aux *Ballades et Idylles* de George Coşbuc, des paysages de Grigoresco, jusqu'aux fleurs dans les tableaux de Luchian ou jusqu'aux portraits d'enfants peints par Tonitza, l'art roumain de l'époque reflète une certaine spiritualité orientée par au moins deux coordonnées de l'espace créateur: celle des traditions locales et de leur spécifique, et l'autre, celle de l'ambiance universelle, propre à la pensée artistique européenne.

Enesco choisit la première coordonnée, dans le sens d'une sphère notionale qu'il définit dans le titre même de son premier ouvrage qui porte un numéro d'opus – *Le Poème roumain* – pour laisser à la seconde coordonnée, née elle-même des prémisses de la première, la fonction d'organiser la forme et l'expresion. L'ouvrage représente le paysage d'un village moldave à la fin d'une semaine de travail. Le climat évolue dans la couleur du crépuscule, animée par le dessin des pipeaux des bergers. Les premières lueurs du jour, annoncées de manière onomatopéique par le chant des coqs et puis la lumière d'un jour de fête vont accomplir la joie de vivre aux rythmes des danses populaires, de la ronde villageoise. La première rhapsodie semble être une continuation des images qui ont évolué dans le final du *Poème roumain,* et qui s'accentuent davantage dans l'éclat des rythmes et de la joie de la danse dans le climat d'un jour d'été.

Certains autres ouvrages composés à la même époque renoncent à l'expression immédiate des images qui incitent à une transposition verbalisée de manière poétique. En conservant le jeu spatial des deux coordonnées, Enesco évolue dans la direction de la maîtrise qui lui permettra à la fois de garder l'expression locale et d'universaliser le langage né de ces sources. C'est une démarche qui lui permettra également de devenir lui-même, de conquérir son originalité, par la combustion intérieure des éléments de signification supérieure de l'expression. C'est ce que le compositeur avoue, en parlant de la *Sonate pour violon, op. 6* et de *l'Octuor à cordes op. 7.* Il continuera cette ligne ascendante et avouera après avoir écrit un autre ouvrage qui reflète le même phénomène – le *Dixtuor pour instruments à vent* – que c'est sa meilleure œuvre. La courbe de la création connaîtra la même ascension jusqu'à sa seconde période de création artistique par d'autres ouvrages de musique de chambre, toujours aussi prestigieux comme le *Quatuor à cordes op. 22 nº 1* et la *Sonate pour violon, à caractère populaire roumain, op. 25.* A ces œuvres s'ajoutent, en complétant les pages de musique de chambre post-œdipiennes, les *Sonates pour piano op. 24* ou la *Sonate pour violoncelle, op. 26 nº 2.* Le contenu suggestif de ces pages et leurs symboles sont fournis par des éléments de genre présents dans le langage sonore. La mélopée de la seconde partie (berceuse ou chanson de Noël) dans la *Sonate op. 6* ou la flûte pastorale dans la seconde partie de la *Sonate pour violon op. 25* représentent de tels moments où le genre (folklorique) suggère la signification du contenu de ces pages.

A l'universalisation de l'expression, à son niveau de généralisation correspondent souvent une plasticité supérieure et la suggestivité du langage, en corrélation avec une possibilité accentuée de polysémie. Certaines exégèses permettent même la suggestion d'un programme immanent de l'expression, qui peut aller jusqu'aux aspects programmatiques. C'est le cas de cette partie secondaire de la *Sonate op. 25* où le climat pastoral implique l'onomatopée d'un gazouillement d'oiseaux avec un battement d'ailes invisibles. La *Sonate* est écrite pendant les années où l'*Oiseau bleu* de Brancusi se profilait dans des variantes de sublimation. L'aspiration vers des essences, vers des zones de pureté des valeurs, se constitue comme un élément spécifique de la pensée de Georges Enesco.

Le second mouvement du premier *Quatuor à cordes op. 22* fait preuve de la même suggestivité. L'indication d'agogique et d'expression «Andante pensieroso» ne fait que résumer un point de départ du discours sonore. Dans les mouvements du développement, le compositeur emploie des timbres, des structures orchestrales et des pulsations dynamique des plus suggestives. Ce sont des aspects qui créent non seulement l'universalité du langage, mais aussi une grande expressivité. Encore une fois, l'exégèse de l'art de Georges Enesco a permis d'y déchiffrer un passage avec des contrastes accentués d'ombre et de lumière, où les flèches des rayons de soleil et la forêt de sapins s'imposent sur le premier plan du tableau. Dans ces séquences on remarque surtout la spatialité de la structure sonore créée par l'amplification

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de l'ambitus au maximum: le violon dans le registre le plus aigu et le violoncelle dans le registre le plus grave[1]. Ce sont des procédés que Bartók adopte parfois dans ses quatuors, avec la même polysémie de la suggestivité.

Si dans ces dernières partitions, le contenu est suggéré par des exégètes, dans un autre ouvrage, Enesco déclare lui-même le sens de l'image sonore. Le final de la première *Sonate pour piano* a, donc, pour son auteur, la signification d'une image de son pays avec ses champs infinis, son climat paisible. Ce sont le monocorde et la tierce mineure avec une signification affective certaine dans le code de son langage qui créent cette page, aussi bien que la «pastorale» de la troisième *Sonate pour violon*[2].

Toutes ces partitions sont subordonnées à un motif central – *le paysage*. Certes sa localisation est en fonction des éléments de style qui connaissent un structuration diverse des formes intermédiaires, entre particulier et général, du climat folklorique jusqu'à la création originale dans son caractère et dans son esprit, des éléments explicites du paysage jusqu'à la suggestion implicite de l'expression.

Un autre grand domaine de l'épistémê de l'art de Georges Enesco, est, comme nous l'avons affirmé plus haut, l'univers humain. *L'homme* est représenté dans ses états les plus divers, dans la création de Georges Enesco. C'est une attitude caractéristique pour la musique européenne des premières décennies du XXe siècle. C'est une époque très dense de l'histoire de l'humanité, qui se reflète intensément dans sa spiritualité. Les grands créateurs d'art musical éprouvent le besoin d'aborder des idées fondamentales. Bartók écrit sa trilogie dramatique, Stravinski – ses trois grands ballets sur des thèmes russes, Schönberg – ses monodrames et même un quatuor qui adopte comme texte l'art poétique de Stefan George.

Ecrit dans l'espace de plus de deux décennies, l'opéra *Œdipe* – dont on peut dire qu'il est dédié à l'homme – comprend un double plan, des sphères gnoséologique et sémantique. Il y a un plan de l'expression intrinsèque du langage musical, chargé de significations, qui s'est formé grâce à une longue action créatrice. Par ses intervalles, ses cellules de motifs et ses structures dynamiques, d'agogique ou de timbre, ce langage apportait tout un univers d'expression humaine. Il y a le plan des significations du thème adopté: une légende antique avec tout son poids de significations. De tout cela, les auteurs ont choisi les éléments qui correspondaient à une vision humaniste contemporaine – l'auteur du livret, Edmond Fleg, était un grand helléniste et orientaliste. Leur collaboration a été un processus d'évaluation permanente, de perfectionnement de l'entier et des parties qui formaient l'œuvre. Parfois, ils ont fait des modifications de la légende, dans ce but capital, voire dans les moments essentiels de l'action[3]. Une richesse de symboles se dégage de la trame du livret. Elle sera reflétée dans le langage sonore de l'opéra. Dans la structure symbolique de l'*Œdipe* de Georges Enesco, nous allons remarquer un certain nombre de motifs qui ont une résonance particulière pour l'espace sud-est européen, où se place l'action. L'un en est la montagne de Cythéron. Beaucoup d'éléments de l'action s'y rattachent. C'est ici qu'Œdipe, à peine né, fut envoyé pour être jeté dans un précipice. Du moment crucial du dénouement tragique, Œdipe aveugle regrettera de ne pas avoir été reçu dans l'espace de la montagne de Cythéron. C'est une montagne sacrée grâce à Dionysos et aux muses qui l'habitaient. Elle est située dans la chaîne qui sépare la Béotie, la Mégare et l'Attique. Le jeune Œdipe l'avait franchie pour arriver en Phocide, où la première prédiction de la destinée, c'est-à-dire l'assassinat de Laïos, s'était accomplie.

L'espace de la montagne inclut un autre motif-symbole de l'opéra: *la grotte*. Au moment de la mort, Œdipe disparaîtra à proximité d'une grotte. C'est toujours dans une grotte de la montagne de Cythéron qu'étaient nés Zéthos et Amphion (qui avaient érigé les murs de Thèbes au son de la lyre. Le Sphynx aussi, après sa mort, disparaîtra dans les profondeurs de la montagne, dans un endroit que seul Thésée connaissait[4]. Dionysos l'avait envoyé à Thèbes pour se venger contre Cadmus, l'ancêtre d'Œdipe[5], qui avait tué un dragon. Cet élément démontre le fait que le Sphinx appartenait au monde de Dionysos. C'est un monde des ténèbres, de la terre, de la nature, qui comporte des significations cachées. Il faisait partie de l'empire cognitif de Thésée, patron d'Athènes et de Colone. C'est l'élément de correspondance de ce héros avec Œdipe, qu'il protège comme s'il était son frère cadet.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Une autre catégorie symbolique est constituée par l'antithèse *ténèbres–lumière*. Les ténèbres, en tant que symbole, représentent un monde d'une axiologie complexe. Ce monde, en tant que symbole, contient les forces du mal, mais aussi les forces positives de la terre, comme génétique de la vie[6]. Les ténèbres sont un symbole qui peut être mis en corrélation avec d'autres motifs de l'opéra. A part le symbole de la grotte, les ténèbres peuvent se rattacher au symbole de la *cécité*. Tirésias aveugle voit, grâce à une lumière intérieure, mieux que les autres mortels. En sacrifiant ses yeux, Œdipe entre également dans un monde des ténèbres: une punition qui sera son salut; Apollon lui accordera la force d'apporter la victoire de la cité qui recevra son corps après sa mort.

Œdipe aveugle devra être guidé et son enfant, Antigone, remplira ce symbole psychopompe; le guide de Tirésias, c'est toujours un enfant. La notion de pureté définit le spécifique des deux guides: Antigone est la lumière d'Œdipe.

Devenu aveugle Œdipe déclare à ses enfants, dans l'esprit du même symbole: «Mes mains souillées de sang *devinent* vos fronts clairs, je *sens* le soleil dans vos bras» (n. s.).

Le motif des ténèbres est, dans ces cas, mis en corrélation avec la lumière; la mort d'Œdipe apparaît d'une manière analogue: il disparaît dans les ténèbres d'une grotte, mais au moment du trépas, le livret indique l'apparition d'une lueur éclatante, brillante, mais non pas avant le bruit de la *tempête*, avec ses coups de tonnerre et ses éclairs, avec son message qui vient des profondeurs – un autre symbole de la sémantique œdipienne. La tempête avait accueilli Œdipe errant et aussi dans la scène où il maudit les dieux et leur volonté impitoyable pour accomplir ensuite la première prévision de la destinée: le parricide.

Dans le contexte du dualisme ténèbres–lumière, il faut remarquer surtout les dernières phrases d'Œdipe dans l'opéra, car son dernier mot sera «lumière»:

Suis-moi parmi les fleurs, la mousse et le lierre,

Suis-moi à travers les voix des sources printanières;

Je marcherai sereinement vers ma dernière heure,

Je mourrai dans la lumière.

Ces symboles de l'opéra *Œdipe* dominent tout un groupe de thèmes qui comprend d'autres motifs à signification adjacente comme: la forêt, les sources, l'antithèse des Erinyes et des Euménides qui représentent la corrélation entre le mal et le bien, entre les ténèbres et la lumière les oiseaux et leur garde, Tirésias, qui voit, de leur hauteur, le passé et l'avenir. Ce sont des symboles qui reflètent à la fois le résultat de la sélection et les options des deux auteurs dans la conception de l'opéra.

Mais l'option n'a pas été faite d'une manière extérieure, rationnelle et purement objective. Elle a engagé de manière subjective la pensée du compositeur. Les symboles qu'il a voulu exprimer sont un reflet de sa propre vision esthétique créatrice. C'est ce qui résulte du discours sonore lui-même et du langage de ces partitions, qui peuvent être mis en parallèle avec d'autres ouvrages d'Enesco. En effet, à la fin de l'opéra, après la lumière éclatante qui annonce la mort d'Œdipe, on remarque l'atmosphère qui commence à se calmer graduellement. Le livret indique l'approche du crépuscule. Nous citons un aspect de scénographie mentionné dans la partition: «les rayons pourprés du soleil éclairent les feuilles tremblantes des arbres». Ce sont des métaphores qui n'existent pas dans la source de la légende, mais elles sont adoptées par l'auteur comme une solution propre, pour la fin du récit.

Parce que les symboles acquièrent une signification générale pour la pensée de Georges Enesco, nous allons souligner leur expression directe dans le langage sonore. Ce final d'*Œdipe*, ses dernières séquences, véhiculent des éléments d'intervalles modaux identiques à ceux que l'on retrouve dans le final de la *3e Symphonie*. La couleur irisée du crépuscule du final de l'opéra n'est qu'une métaphore verbalisée de manière poétique, qui signifie une image propre à la sensibilité de Georges Enesco. Elle devient, dans la *3e Symphonie*, la couleur sonore, calme et tempérée créée par les instruments destinés justement à la couleur orchestrale: les cloches. Après la seconde partie de la *3e Symphonie*, avec l'image dantesque du cataclysme, ce final apporte une chanson chorale dédiée à la lumière, au bonheur, à la paix – des référents encore limités, par rapport à la polysémie du discours d'une généreuse humanité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les cloches peuvent donner, à un niveau particulier, le sens que nous allons attribuer à d'autres pages de l'œuvre d'Enesco, les métaphores des zones de pénombre des couleurs et des affects. «Les cloches du soir» de la *Suite Villageoise*, «Les cloches dans la nuit» de la *Suite pour piano op. 18*, peuvent être évoquées dans le sens de ce symbole.

Ces motif polarisent le cône de lumière sur un éthos propre à la pensée d'Enesco. Georges Enesco, le lyrique par excellence, pour qui le concept de «dor» (désir ardent, mélancolie) – cet affect ineffable est un référent caractéristique, manifeste une préférence innée pour les climats calmes, évitant la lumière trop puissante. C'est pourquoi le crépuscule et l'aube, dans le cycle des jours et des nuits, l'automne et le printemps dans la suite des saisons, sont des motifs qui symbolisent des caractéristiques de son propre portrait d'artiste. Du *Poème roumain,* jusqu'à la *Suite Villageoise* ou aux *Impressions d'enfance*, ces symboles sont au premier plan.

Le final des *Impressions d'enfance* fait, peut-être, exception, à cause de l'évolution de l'atmosphère finale. Par le *Lever du soleil*, le final de la suite, le climat amplifie sa tension et finit en pleine exubérance de la lumière. C'est une formule rarement adoptée dans la sémantique des œuvres d'Enesco. Elle peut être attribuée au concept de danse, tout comme dans le *Poème roumain* ou dans la *1ère Rhapsodie*, ou, parfois, à la dramaturgie spécifique de la musique de chambre, comme dans l'*Octuor* ou dans le *Quatuor op. 22 n°1*.

On retrouve dans la *Suite Villageoise* ces moments qui transmettent une fois de plus l'éthos propre à la sensibilité du grand musicien. Le discours commence par évoquer la renaissance de la nature, et les parties lentes forment tout le cercle de métaphores de l'éthos d'Enesco: la maison de son enfance dans la lumière du crépuscule, des oiseaux migrateurs et des corbeaux, les cloches vespérales, la rivière au clair de la lune.

Si dans les interprétations du thème de la nature nous avons décodé la pensée de Georges Enesco en fonction de la spiritualité de l'époque et de l'art des créateurs roumains qui ont cultivé le paysage de ce pays, en échange, les symboles d'*Œdipe* peuvent s'ouvrir vers les considérations de l'herméneutique de Mircea Eliade[7].

En même temps, un parallèle entre la pensée de Georges Enesco et la mythologie du grand écrivain roumain Sadoveanu peut conduire à de nouvelles visions et interprétations de notre art moderne. Il a même constitué la base suggestive de la recherche des symboles dans l'opéra *Œdipe* d'Enesco. La pensée créatrice des deux artistes implique des motifs communs: la montagne, la grotte, la tempête, les ténèbres et la lumière, le symbole du guide vers des lieux inconnus labyrinthiques ne sont que les plus significatifs. C'était une rencontre d'Enesco avec Sadoveanu dans le monde des idées, dans une culture ancestrale qui les a engendrés en tant que penseurs et qu'ils ont représentée dans leur art par des symboles immortels[8].

Les symboles de l'art de Georges Enesco sont un domaine qui peut être exploré en profondeur comme objet d'étude et comme modèle de parachèvement de la création, dans le sens d'une herméneutique active, avec de multiples valeurs dans l'art et dans la science également.

Notes

[1]W. Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Bucureşti, 1979, p.172; D. Varga, *O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul în Mi bemol major, op. 22, nr. 1*, în *Studii de muzicologie*, vol IX, Bucureşti, 1973, p. 63

[2]M. Voicana, Cl. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu en collaboration avec M. Marbé, St. Niculescu et A. Raţiu, *G. Enescu – Monografie*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, vol. I, p. 540

[3]O. L. Cosma, *Œdip-ul enescian*, Bucureşti, 1967, p. 55.

[4]*Harper's Dictionary of classical litterature and antiquities*, New York, 1965, p. 1483.

[5]Pauly-Wissowa, *Real – Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaften*, vol 34/I, col. 2105.

[6]M. Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965, p.118.

[7]Al. Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980, p. 8.

[8]C. Ciopraga, *Mitologii sadoveniene*, in «România literară», XIII, n° 44, 3.X.1980; St. Borbely, *Izvorul alb*, in «Tribuna» XXIV, n° 48, 27.XI.1980; D. R. Popescu, *Cheia de boltă*, in «Contemporanul», n° 28, 11.VII.1981. Voir aussi, C. Mamali, *Œdip, întrebare şi răspuns*, în «Revista de filosofie», n° 2/1987, p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ENESCU – THE FIRST GREAT NEOCLASSIC

Dan Voiculescu

During the last two decades, Romanian musicology has largely contributed to a better knowledge of the artistic legacy bequeathed by Enescu. *George Enescu*, the comprehensive monograph authored by a team of researchers at the Academy of Social and Political Sciences (coordinated by Mircea Voicana, 1971), the first part of *Catalogul creaţiei enesciene* (Catalogue of Enescu's Works) due to Clemansa Liliana Firca (1985), together with the volumes dilating upon Enescu's works by L. O. Cosma, R. Ghircoiaşiu or P. Bentoiu and the large number of studies revolving about Enescu's creation, show that today's Romanian musicology has successfully dealt with many of the problems raised by Enescu's work in a full-range tone approach of his message as a composer. The new music prompted further interest into Enescu's realm of thought, while the understanding of his mature style was essential for a profficient guide of some new Romanian views on writing music over the last decades. Most of the approaches due to Romanian musicologists and composers concentrated on Enescu's mid – and final – creation stages. A still recent work, *Direcţii în muzica românească, 1900–1930* (Trends in Romanian music, 1900–1930) (1974) by Cl. L. Firca, casts light on the particularities of Enescu's language over the first stage, correlatively with the achievement of his forerunners and of those contemporary to him and with the world achievement at the time.

As is known, the neoclassical trend can be viewed as a reevaluation of the *écriture* techniques and of the classical (or even baroque) forms against a new idiomatic context, i. e. against a stylistic mould in which the classical thought conjoins some thought of a different stamp – folklore in particular – while the style breaches up into genuine sound realms – diatonic, chromatic modalism or artificial modes, polytonalism or polymodalism.

Both the study *Consideraţii asupra periodizării operei lui G. Enescu* (Remarks on the stages in G. Enescu's work) by R. Ghircoiaşiu (1968)[1] and a subchapter of the above quoted title by Cl. L. Firca agree on the existence of a neoclassical period in Enescu's musical work. Thus, Cl. L. Firca observes (*op. cit.*, p. 37) that "This had already happened in the early century, when the converging beam of Enescu's works conjoined the main – Romantic, neoclassical, impressionist (...) – lines which would later on subtend the Romanian-world intercourse in music, and when the same work would exhibit the baffling expectancy of a world-wide relevant Romanian art, of the later national-universal composite (...)''. R. Ghircoiaşiu considers that only some of Enescu's works of the early period, namely, op. 3, 9, 10 and 20, are neoclassical (see *Studii enesciene*, p. 20).

Enescu's neoclassical view developed at a time when most of the European composers were in pursuit of a way out of the post-romantic spell, towards a kind of idiom-changing modernism that would leave the sway of traditional-form canons far behind (Schönberg[2] a. o.). Meanwhile, the French school of composition, which was then in a late impressionist stage, bore a somewhat ecclectic stamp, but young Enescu stood largely aloof to this influence. *The principal particularity with Enescu is that he was the first to string together the European musical tradition and the Romanian modalism into a unified whole.* Enescu's stylistic mould concocts into a genuine form the fairly distinct, yet basic, language items he had seized during his German and

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

French apprenticeship: elements of the German baroque (polyphony, rhythmic figures, motif structures) get subtly mingled with elements of the French preclassicism, with the classically fashioned themes or with the cyclic-like view on the Brahms-Franck line, together with numerous folklore-stemming suggestions, simmering in the composer's unconscious already since his childhood. All these cropping up against sound classical-form principles, exhibit a drive to a world-style defined by monumentality and austerity, graceful restraint in expression, and a certain roundedness and perfection against the classicizing yet renewing aesthetic thought.

Meanwhile, let us note the striking violation of the classical canons of expression, which appear in the manner of a caricature in Stravinski's neoclassical period. By contrast, Enescu's penchant for the neoclassical drive was markedly objective and often conjoined like extremes of expression as are the tragical and humour. Besides, the neoclassical tinge is of a more variegated kind with other composers. Thus,

– some of Ravel's pieces exhibit a subtle French - baroque and impressionist coalescence;

– with Bartók, the folklore permeates classical thought and thrives on a dramatic or lyrical expression;

– with Hindemith, it comes off as a specific tonal-harmonic realm, in which the old baroque techniques are at play;

– with Prokofiev, it prompted a cursive flow in expression, which is not disentangled from any psychic mood or expressive turn;

– with Italians like Busoni, Respighi, Casella, or Pizzetti, it came out in a markedly polyphonic and modal stage, with several colour figures (Respighi);

– with Shostakovich, it was translated into a vigorous strain of dramatism and a markedly polyphonic thought, into a genuine tonal-modal idiom, which is consistent throughout his work.

Reverting now to Enescu, let us note that his entire first period of creation relieves in a kind of subtly-varied neoclassicism. This period begins with *Poème roumain op.1* (1897) and spans down to the *Second Suite for Orchestra op. 20* (1915). This title-range exhibits itself several distinct stages in which various tinges are at play. Thus, his *Suite in the Old Style op.3* (1897) contains fairly clear baroque sound images with no particular contribution from the composer, whereas his *Octet op. 7*[3], written at the turn of the century, releases a complex sound world thriving on postromantic images. His *Suite in D major op. 10*, dated 1901–1903, is an exemplar of refined harmonic thought in which items of impressionistic stamp and several folk suggestions are clearly confluent[4] against the bed of the old baroque suite. His *First Suite for Orchestra op. 9* (1903) and particularly the *Prelude in Unison* furnish a fusion between the folk modalism and the solo melodic style pertinent to the Baroque. In his *First Symphony op. 13*, the author – only twenty-four years old at the time – builds a cyclic-fashioned mature symphonic skein, harking back neobrahmsian images – as in the *Sonata op. 2 in F minor* – together with subtly transfigured folk items. The *Dixtuor* (1906) is an undeniable progress in how he managed to fit items of folklore stamp into the language, whereas his cycle *Seven songs on lines by Cl. Marot* of 1908 (op. 15) is a subtle shift of stylistic focus to a distinct sound realm imbued with modalism, which led to graceful verse of the Renaissance. The *Quartet with Piano op.16* (1909) and the *Second Symphony in A major op. 17* (1912–1914) are further stages in which dramatism and tension conjoins, whereas *the Second Suite for Orchestra* (1915) can be regarded as the acme of Enescu's neoclassical drifts. The neo-baroque style with its contra-puntal and imitative devices is interwoven with a harmonic-dissonant and rhythmic tension pertinent to the composer. Mention should be made here that the heterophony simmering above the slow movement in his *Symphony op. 17* is the principal novelty in terms of language organization, especially if we consider the neoclassical context of Enescu's production at that time. Master-stroked off-shoots of neoclassical thought may be seized in the *String Quartet E flat major op. 22*, No. 1, written between 1916 and 1920, and in the dramatic art of his *Sonatas for Piano Nos. 1 and 3* (Ops. 24, 1924 and 1933–1935). It was only with the *Third Sonata for Piano*, a comprehensively meaningful piece with peculiar language, that Enescu's "neoclassical cycle" may be broadly considered to be complete, in case that like

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONOLOGICAL TABLE CONCERNING THE MAIN NEOCLASSICAL WORKS DURING THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Enescu (1881–1955)	Ravel (1875–1937)	Reger (1873–1916)	Busoni (1866–1924)
Octet op. 7 1900 Symphonie concertante for cello and orch. op. 8 1901 Suite for piano op. 10 1901–3 Suite 1 for orch. op. 9 1903 Symph. 1 op. 13 1905 Dixtuor op. 14 1906 7 Songs op. 15 1908 Quartet with piano op.16 1909	Sonatina for piano 1905 Ma mère l'oye 1908	Preludes and fugues for piano and organ	Concerto for piano 1904
Symph. II op. 17 1912–14 Suite II for orch. op. 20 1915 Strings quartet Eflat op. 22/1 1916–20	Valses nobles... 1911 Tombeau de Couperin 1917	Concertino for piano and orch. 1910 Variations and fugue on a theme by Mozart 1914 Variations and fugue on a theme by Beethoven 1915	Fantasia contrappuntistica piano 1910
Piano sonata op. 24 no. 1 1924	Violin sonata 1927		Doktor Faust (opera) 1924
Piano sonata op. 24 no. 3 1933–35	Concerto for piano 1931		

Stravinsky (1882–1971)	Bartók (1881–1945)	Schönberg (1874–1951)	Hindemith (1895–1963)	Honegger (1882–1955)
		Quartet op. 10 1907		
Pulcinella 1919–20	Duke Bluebeard's Castle 1911 Allegro Barbaro 1911 The Miraculous Mandarin 1919			
Concertino piano 1920 Octet wind instr. 1922–23 Concerto for piano and wind instr. 1924 Piano sonata 1924 Oedipus Rex 1927 Apollon Musagetès 1928 Le Baiser de la fée 1928 Piano capriccio 1929	Sonata II, violin, piano 1922 Concerto I piano 1926 Mikrokosmos 1926–37 Quartet 3 1927	5 pcs. piano op. 23 1923 Serenade op. 24 1923 Piano suite op. 25 1924	diff. sonatas instr. 1920–30 Quartets chamber music Marienleben 1923 Conc. orch. 1925 Cardillac 1926	Pastorale d'été 1921 Le roi David 1921 Concertino piano 1924
Symph. of psalms 1930 Concerto for violin 1931 Card Party 1936 Symph. in 3 movements 1945 Missa 1948	Cantata Profana 1930 Concerto II piano 1931 Strings music 1936 Sonata 2 pianos 1937 Concerto for orch. 1943		Konzertmusik 1930 Trio II 1933 Mathis 1933–34 Nobilissima Visione 1938 Ludus tonalis 1943	Jeanne d'Arc 1935 Symph. II 1941 Symph. III 1946

Prokofieff (1891–1953)	Roussel (1869–1937)	Casella (1883–1947)	Respinghi (1879–1936)	Pizzetti (1880–1968)	Janacek (1854–1928)
		Rhap. "Italia" 1909			Jenufa 1903
Conc. I piano 1911 Conc. II piano 1913 Scythian Suite 1915 Classical Symph. 1917 The love of the 3 oranges 1919					
Conc. III piano 1921 Symph. I 1926 Symph. II 1928	Conc. small orch. 1925	La Giara (ballet) 1924 Partita piano and orch. 1925 Scarlattiana 1926	Gregorian conc. viol. and orch. 1921 The pines of Rome 1924 Conc. Micsolidic piano and orch. 1924 Triptic Boticelli 1927 Roman feasts 1928 Tocc. piano orch. 1928	Fra Gerardo 1927 Conc. dell'estate 1928 RondoVenezi-ano for orch. 1929	Conc. piano 1925 Missa Glagolitica 1926
Conc. V piano 1932 Romeo and Juliet 1935 War and Peace 1941–42	Bacchus and Ariadne 1930 Symph. IV 1934	Paganiana 1942			

Martini (1890–1959)	De Falla (1876–1946)	Orff (1895–1985)	Petrassi (1904–)	Shostakovich (1906–1975)
	La vida breve (opera) 1905			
	Noches en los jardines de España 1915 Tricornis (ballet) 1919			
	Conc. clav. and chamber form. 1926			Symph. I 1926
Conc. grosso 1937 Double conc. 2 orch. strings 1938 Symph. I 1942 Violin conc. 1943 1943 Toccata and 2 canzone 1946		Carmina Burana 1936 Catulli Carmina 1943 Antigone 1948 Triomfo di Afrodite 1952	Partita for orch. Gagliarda, Ciaconna, Giga 1932	Conc. I piano 1933 Symph. VII 1941 24 prel. and fugues 1951

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reference points might not be identified even in his *Overture* on Romanian folk themes, op. 32. This *Overture* is however itself the completion of a creation stage deeply thrust into folk grounds, beginning with his *Third Sonata op. 35* "in the popular Romanian style", the *Third Suite, "Săteasca"* and *Impresii din copilărie* (Childhood Impressions). So, Enescu did not pivot upon the neoclassical style, which was merely *the first main link* in a series rolling up to the magnific nation-world epitome in his opera *Œdip*, the *Chamber Symphony* and the poem *Vox maris*.

An examination of the tables appended here on the chronology of the works due to the outstanding European composers at the time shows clearly that *Enescu's neoclassical view takes precedence of* similar concerns with Ravel, Reger, Busoni, Stravinski, Prokofiev, Schönberg, Bartók, Casella, Respighi, Pizzetti, Roussel, De Falla, Martinu, Orff or Shostakovich. Given that the main thrust of Enescu's neoclassical creation falls in the first decade of the 20th century, Prokofiev's works are thus found to be at least ten-years-anticipated, while Stravinski's, Hindemith's or Honegger's early neoclassical periods are foreshadowed twenty years earlier already. This remark holds true even if we consider the difference in value between congeneric works, as can be seen upon a comparative reading of the tabulated rows.

Let us hope that Enescu's precedence in adopting a neoclassical view will find due recognition among those having a good command of music, and thus the maestro's works in this manner could find larger audience far and near. This would be the first stage of knowledge – leaving behind the appropriation of the *Rhapsodies* as the almost sole knowledge

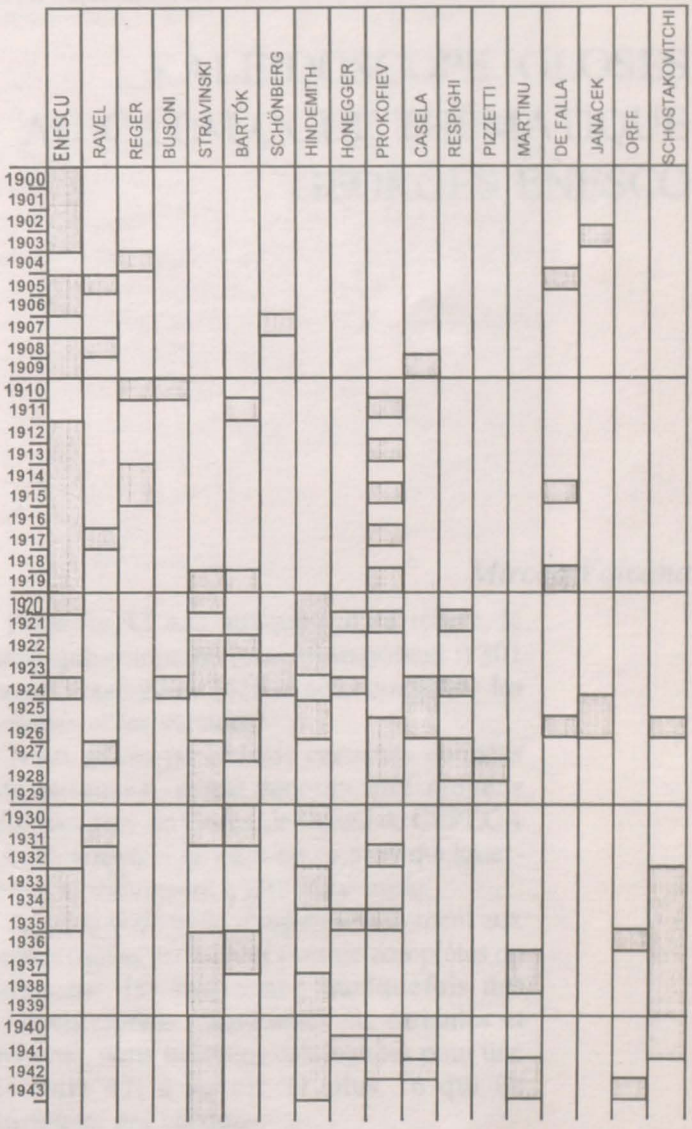


Fig. 1

of his work – to warrant a true, all-embracing access to the works pertaining to Enescu's other production periods.

Notes

[1]In *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti, 1968, republished in vol. *Studii enesciene*, Bucureşti, 1981.

[2]Schönberg crossed himself a lesser neoclassical "spot" in the third decade, in his *Five Pieces op. 23* and the *Suite op. 25*, following his unrelenting efforts to break with the post-romantic realm.

[3]"(...) a remarkable study on instrumentation", as R. Ghircoiaşiu calls it (*op. cit.*, p.19).

[4]Cl. L. Firca observes that *Pavana* in the *Suite op. 10* – together with the *Prelude in unison* in the *Suite op. 9* – "foreshadow a Romanian art of world relevance, a nation – world-wide epitome".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

KALÉIDOSCOPE. GLOSES AU CATALOGUE THÉMATIQUE GEORGES ENESCO

Mircea Voicana

Le fait de rendre honneur par le présent Symposium au grand Georges Enesco, qui s'est éteint il y a trois décennies, a été précédé l'année passée par la parution chez Editura muzicală du livre remarquable *Capodopere enesciene* (Chefs d'œuvres énesciens) par Pascal Bentoiu, en juin par *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I (1886–1900) (Catalogue thématique de la création de Georges Enesco, Ier volume (1886–1900) par Clemansa–Liliana Firca et à présent par *Enesciana IV* (Georges Enesco, musicien roumain).

En parlant maintenant du *Catalogue*, celui-ci nous apparaît comme un événement à même de faciliter les exegèses et de donner l'occasion à bien des commentaires; je me permets ces gloses parce que j'ai toujours soutenu, par écrit et par mes faits, la nécessité d'un tel catalogue et, en général, des instruments de travail et de connaissance de ce type.

Ainsi qu'il se présente, le *Catalogue* est un événement musicologique et éditorial qui répond simultanément à une triple fonction de systématisation, de clarification et de stimulation – pour les travaux d'exégèse qui sans doute s'appuieront sur lui; pour d'autres œuvres de ce genre; pour notre vie musicale, didactique et de concert; pour la continuation, par des volumes ultérieurs, de ce premier volume.

Le *Catalogue* est pourtant en même temps une réelle et grande surprise! Nous sommes en présence d'un vrai *Kaléidoscope*, par lequel, par quantité et par diversité, on nous dévoile un chantier permanent, en continuelle ébullition, par lequel se laissent divulguer certaines préférences du compositeur (de genre, de formation instrumentale–orchestrale, de tonalité, de forme musicale, de tempo, de rythme, de mesure, etc.), mais surtout une précocité qui précède d'un pas les vrais et rigoureuses études qu'il sera appelé à suivre, et ensuite une vaste ouverture et le fait d'être multilatéralement doué, une amplitude compréhensive de préoccupations et de réalisations qui le «taille» déjà dès l'enfance et dès la jeunesse pour «la grande musique», comme il avait l'habitude de le dire.

Pour les 15 ans auxquels il se réfère, le *Catalogue* comprend (et c'est stupéfiant !) 301 œuvres cataloguées (428 si nous comptons les variantes et les versions).

Nous avons pu obtenir certaines données «statistiques», ayant recours aux moyens informatiques du Centre de Calcul de CEPECA et nous pouvons en citer en ce sens quelques-unes, exclusivement à titre d'exemple.

Ainsi si nous nous résumons seulement aux sonates (qui se présentent comme complètes ou seulement des fragments, quelquefois des commencements abandonnés ou variantes et versions), nous trouvons cataloguées pour une décennie 47, à savoir 31 plus 16 qui en constituent des versions.

Sonates 1890–1900

a) piano: 19+10=29 situées entre 1890 et 1895
b) violon et piano 8+1=9 situées entre 1894 et 1899
c) violon solo: 1=1 située entre 1898/1899
d) violoncelle et piano: 3+5=8 situées entre 1898 et 1900

31+16=47 situées entre 1890 et 1900

De ce tableau il résulte le développement par degrés des études entreprises, en abordant graduellement les essais de composition pour le piano, pour passer après au violon et piano et enfin au violoncelle et piano.

Toujours cette activité d'exercice, d'études, démontre l'approche graduelle, successive des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tonalités dans lesquelles ces sonates sont écrites: ut majeur, mi majeur, fa majeur, la majeur, si mineur, ut mineur, mi bémol majeur.

Chronologiquement, le ré majeur, tonalité par excellence pour le violon est d'abord omis, quoique ultérieurement il soit beaucoup utilisé dans la création énescienne; est également omise la tonalité de sol, qui apparaîtra comme sol mineur à peine en 1898/9, dans la Sonate pour violon solo.

Voici la répartition des 47 sonates cataloguées, selon la tonalité utilisée:

Sonates 1890 – 1900

	piano	violon et piano	violon solo	violoncello et piano	Total
ut majeur	2				2
ut mineur	1				1
ré majeur		2			2
ré mineur	1	1			2
mi bémol majeur	7				7
mi majeur	2				2
mi mineur	1				1
fa majeur	3				3
fa mineur	1	2		6	9
fa diez mineur	3	1			4
sol mineur			1		1
la majeur	3			2	5
la mineur	1	2			3
si bémol majeur		1			1
si mineur	4				4
TOTAL	29	9	1	8	47

Le *Catalogue* nous dévoile beaucoup d'œuvres fragmentaires dont se sont conservés seuls les commencements, quelques mesures ou quelques dizaines de mesures; mais la plupart sont déjà élaborés! Pourquoi s'interrompent-elles? Sont-elles réellement des abandons? Sur le chemin ascendant du devenir continuel et laborieux est-ce que cela ne signifierait pas une terrible inconséquence, une preuve incontestable d'une certaine impossibilité de conclusion?! Ou est-ce qu'elles représentent seulement des traces visibles d'un chantier beaucoup plus vaste d'idées et des essais dont Enesco, faisant de l'ordre parmi ses papiers, aurait gardé seulement les incipit comme jalons-répères marquant et évoquant qui sait quels éléments et événements? Ceci reste encore un sujet de discussion!

De même le *Catalogue* conduit à remettre en discussion, sur la base des documents, le numérotage. On connaît – et elle a été considérée sacrosainte – la liste des 33 opus. Mais le *Catalogue* se réfère aussi à *une autre liste...* manuscrite, et il démontre même qu'il y a eu aussi au moins deux autres numérotages avec de multiples variantes. Donc Enesco a évalué (*et numeroté*!) et réévalué (et renuméroté!) en permanence ses compositions, les composantes de l'Œuvre déjà lorsqu'il était petit et, probablement, ni la liste des 33 opus ne serait restée si définitive s'il avait encore vécu. L'aurait-il abrégée, l'aurait-il élargie? On ne le sait pas et nous ne pouvons pas risquer des suppositions, parce que, d'une part, sa très grande exigence est connue, mais, d'autre part, peut-être lui-même enfreignait les sélections exigentes comme le démontre, par exemple, la *Ire Symphonie en ré mineur «d'école»* qu'il n'a pas seulement reconnue, mais qu'il a promue, la dirigeant dans le concert public du 25 février 1943 à l'Athénée Roumain de Bucarest, avec l'orchestre philharmonique.

Il est démontré qu'au moins dans sa jeunesse, Enesco a écrit (ou il a voulu écrire) une très grande quantité de musique dans un courant continu et débordant d'idées et d'œuvres finies ou non, avec ou sans numéro d'opus. Ayant toutefois maintenant à notre disposition le *Catalogue*, nous considérons que dorénavant il est justifié d'identifier les compositions énesciennes non pas par les divers éléments tant de fois imprécis (comme le nombre d'opus, la tonalité, etc.) mais, précisément comme on procède pour Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, etc., par le *nombre du catalogue* soit comme *Catalogue Clemansa Firca (CCF216)* ou *Catalogue Firca (CF 216)*; soit comme *Catalogue Enesco (CE 216)* ou même *Catalogue thématique Enesco* (CTE 216).

Tant l'auteur que le monde musical exprimeront leur opinion là-dessus; en ce qui nous concerne, nous avons opté pour cette dernière formule (CTE 216). Mais n'importe la manière dont le *Catalogue* sera désigné, le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

renvoi à lui devient désormais une obligation (je dirais «élémentaire») d'identification.

Il est nécessaire de souligner que, par sa nature, le *Catalogue* représente non seulement le résultat d'une simple opération de «cataloguer» en tant que telle, comme œuvre de systématisation, mais celui d'une minutieuse et croisée *analyse*, qui a permis à l'auteur de faire des mentions précieuses d'identification et de corrélation avec d'autre œuvres, de filiations thématiques et même de déchiffrements de certaines quasi-énigmes de nos connaissances jusqu'à présent. De multiples mentions démontrent, par exemple, les étapes de développement d'une œuvre concernant le matériel de celles qui l'ont précédé, la discrimination des versions et des variantes – des catégories dont l'auteur a précisé le sens retenu dans le cadre de son travail – mais aussi quelques connections sur verticale, avec des mentions diachroniques. On précise ainsi les filiations thématiques entre la *Sonate (CTE 156) pour violon et piano en la mineur* «dédiée respectueusement à Mlle Eve Rolland» (22 oct. 1895) et les *Variations pour deux pianos en La bémol majeur op. 5 (CTE 82)* (2 juin 1898) ou avec la *Ire Suite pour orchestre en Ut majeur op. 9* qu'Enesco composera en 1903 et dédiera à Camille Saint–Saëns; ou, d'autre part, entre la deuxième partie, Quasi Adagio de la *Sonate no. 1 pour piano et violon en Ré majeur op. 2 (CTE 158)* dédiée à Joseph Hellmesberger et l'Andante du *Quintette (inachevé) à cordes avec piano en Ut dièze mineur (CTE 193)*, tous les deux attribués aux créations de 1897 à Paris. Une autre filiation signalée aussi par Wilhelm Berger est celle du premier thème, de la tonalité et du tempo d'un *Septuor pour des instruments à vent avec piano en Mi majeur* (CTE 195) d'environ 1900 (il existe seulement le premier mouvement inachevé en cinq variantes) et du thème de base, du tempo et de la tonalité... de la *Symphonie de chambre op. 33* le testament musical d'Enesco séparé du *Septuor* projeté par une période de plus d'une moitié de siècle! Ou le fait troublant que les Rhapsodies ont été précédées par la suite de miniatures orchestrales *Moments de distraction* (CTE 243), ce qui en dit beaucoup, suite qui connaît elle aussi non seulement la forme parisienne de 1896 mais aussi une autre, antérieure avec la terminologie allemande, donc de la période des études viennoises. En ce qui concerne le déchiffrement, il suffit de rappeler le canon *Sphynx* (CTE 216) – conçu sur les 6 lettres du mot, pour 6 voix dans 6 clefs, sur 6 degrés, en 6 mesures – qui a passé longtemps pour un lied dont on n'aurait gardé que la couverture! De la même analyse documentaire et en même temps musicale on a pu mettre de l'ordre aussi dans les premiers matériels représentant des essais de composition de la période prescolaire (30) et des premières années d'études à Vienne (25). Il convient de retenir que trois seulement (CTE 29, 30 et 31) représentent des transcriptions de melodies populaires et particulières aux violoneux (deux reprises ultérieurement dans les *Rhapsodies roumaines op. 11)*, évidemment réalisées sous les conseils et le contrôle des «professeurs» que le petit Enesco avait à Cracalia, pendant 1886–7 c'est-à-dire son père Costache Enesco et Mişu Zoller. Sont remarquables, en même temps, les *Exercices pour 2 violons (CTE 15)* ou les *Exercices pour 1 et 2 violons (CTE 17)* ainsi que les *Deux échelles pour le violon du père et le piano de son fils (CTE 16)*, réalisées en 1887–8, pendant le temps précédant les études de Vienne, matériels qui par leur nature et par leurs titres démontrent l'attention pour cultiver le petit Enesco strictement pour la musique au sein même de la famille. Bien sûr entre ces premiers essais abondent les pièces «de salon», conformément à la mode et à la société du temps – romances, polkas, valses, un quadrille, etc., mais on peut aussi remarquer les *Œuvres (CTE 1, 9, 10)*, *Concert*, *Orckestre* (sic) (CTE 3), *Variation, Concert* (CTE 4) qui démontrent un autre horizon d'aspirations musicales, tout comme cette *Terre roumaine (CTE 6)*, citée par Enesco lui-même dans ses *Souvenirs*, ce qui devra par ailleurs être mentionné dans les notes du *Catalogue*, à côté d'autres informations ou corrections qui s'imposent sous aspect bibliographique et peut-être analytique et des corrélations avec le reste des œuvres, au fur et à mesure que la publication du *Catalogue* avancera vers son édition définitive qui devra conclure ces premières publications en volumes.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
PSIA
Inv. 20.729
32/95(2)
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

séparées, cantonnés aux périodes successives du développement et de la réalisation du compositeur.

A cette occasion on approfondira peut-être aussi la citation dans le *Catalogue* d'exemples musicaux sur les résultats de l'analyse entreprise, pour ne pas nous résumer seulement aux «incipit» qui sont nécessaires comme élément d'identification, mais ne sont pas toujours révélateurs sous le rapport de l'analyse thématique proprement dite, surtout chez Georges Enesco.

Voilà seulement quelques premières gloses marginales que nous avons considérées opportunes à ce moment de synthèse majeure et essentielle dans notre culture nationale qui est le fait de cataloguer l'héritage d'Enesco, œuvre que, à partir de ce premier volume, nous aurons enfin à notre disposition grâce au sérieux, à la persévérance et au dévouement musicologique de Clemansa-Liliana Firca.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COUP D'ŒUIL SUR L'ÉVOLUTION DES GENRES DANS LA MUSIQUE DE GEORGES ENESCO

Clemansa-Liliana Firca

Il n'y a pas de doute que parmi les attributs les plus évidents de l'œuvre de jeunesse d'Enesco (les années '90 du siècle passé, suivis de quelques autres dépassant le seuil de 1900)* on compte ceux de nature quantitative. Je me réfère non seulement à l'abondance exceptionnelle de sa production en un laps de temps d'une quinzaine d'années environ mais aussi à son extension puisqu'elle couvre l'entier spectre d'espèces et genres musicaux, fait particulièrement révélateur de l'effort artistique distributif du jeune musicien, de l'ampleur de sa «ligne de front» créative.

Naturellement, elle a ses ressorts intérieurs, cette dépense en surface, sur l'«horizontale», de l'énergie du créateur: il existe en effet chez le très jeune Enesco une extraordinaire soif d'embrasser toutes les modalités et les catégories opérantes dans la composition, une tendance qui semble moins déterminée par le zèle du bon apprenti que par un penchant à l'expérimentation éminemment naturel, spontané, ignorant, dirait-on, toute obsession de l'originalité. Pour le jeune compositeur le fait de satisfaire aux impératifs musicaux intérieurs est un temps inséparable de la joie de s'essayer à toutes les ressources héritées, y compris à celles offertes par le domaine aux multiples compartiments des genres musicaux.

Qu'Enesco épuise ce domaine sur l'étendue des plus de 300 ouvrages (intégraux ou fragmentaires) écrits dans l'intervalle mentionné, ne se constitue cependant pas en aspect intéressant de la créativité du compositeur qu'à la condition de le rapporter – et dans la mesure où il se rapporte – à l'évolution ultérieure de la musique énescienne envisagée par ligne de genre. Dès lors, considérés dans cette perspective, l'acte créateur extensif du jeune Enesco, sa productivité vraisemblablement non-sélective en tous genres et sous genres musicaux présentent un revers inattendu d'intensité, de concetration, de quintessence; non seulement parce que la problématique d'une immense variété de domaines est abordée en un temps relativement court – avant d'être approfondie tout au long d'une vie –, mais aussi parce que la production précoce s'avère résider de diverses manières à l'origine des élaborations à venir.

La simple constatation que presque tous les genres et espèces de la musique énescienne d'âge mûr se trouvent représentés dans la création de jeunesse – la réciproque n'étant toutefois pas valable – impose l'existence réelle, dès lors même, de quelques lignes d'évolution; c'est bien sur elles que vont se diriger les réflexions qui suivent sans prétendre épuiser les données du problème, ni même les présenter sous une forme rigoureusement systématique.

◊

Comme on le sait, la grande trajectoire de création d'Enesco s'inscrit dans le domaine instrumental-orchestral encore qu'il ait eu de hautes disponibilités pour le domaine vocal (-choral) également. En tout cas, à la veille de 1900, le genre symphonique est le seul, ou presque le seul, où le jeune musicien ait manifesté de façon explicite et avec persévérance le souci de créer un langage musical proprement roumain. Tout au long d'une série d'œuvres orchestrales composées entre 1896 et 1901 – *Momente de distracţie* (Moments de divertissement – n. trad.), suite pour orchestre, inédite (1896) (C T E 243), deux *Suites Roumaines*, encore inédites, (1896–1897) (CTE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

245 et CTE 254), le *Poème Roumain op.1* (1898) (CTE 256), les deux *Rhapsodies Roumaines op.11* (1901) – Enesco se prépare, sélectionne, épure sans cesse – et finalement fixe le matériel de source folklorique et les moyens constructifs nécessaires à l'édification de sa conception rhapsodique, triomphante dans l'*opus 11*; car, si – d'un côté – le matériel musical des pièces inédites alimente pour une bonne part les ouvrages marqués d'un numéro d'*opus* (la thématique des *Momente de distracţie* se retrouve dans les *Rhapsodies* et la deuxième *Suite Roumaine* préfigure comme thèmes le *Poème Roumain*), d'un autre côté, au long du chemin parcouru par le compositeur depuis la suite symphonique à la rhapsodie (les deux «roumaines»), la technique de construction typiquement expositive de la première prépare et fait «naître» progressivement celle de la seconde (dans cette perspective, le *Poème Roumain* apparaît comme un moment – transitoire – d'équilibre des deux modalités). C'est donc sur le terrain symphonique qu'Enesco forge une *solution nationale* dont la propriété, l'ADÉQUATION l'écartent inévitablement des solutions des compositeurs plus âgés, auteurs des «ouvertures nationales», et, tout à la fois, la situent dans une relation d'équivalence avec tout ce que la musique chorale classique roumaine produisait, à l'époque, sur la même ligne d'avant-poste de la littérature musicale d'«école nationale»[1].

Quarante années après ce début, la *Suite Villageoise* (qui peut, aussi bien, être considérée comme une... IIIe «Suite Roumaine», successeur des inédites mentionnées) reprend – dans les cadres formels de la suite pour orchestre – le traitement d'un matériel «de caractère explicitement folklorique» (Şt. Niculescu), confirmant de la sorte une continuité souterraine de certaines idées dans la sphère créative, d'une certaine direction de la pensée musicale du compositeur, lesquelles – en cette nouvelle étape historique – entreront en résonance avec tout le mouvement compositionnel national.

Encore du domaine symphonique, l'*Ouverture de concert...op. 32* se trouve une série d'antécédents à l'époque précoce de la création énescienne, soit dans les six ouvrages de même espèce datant, tous, des années d'études à Vienne[2] (ouvrages quant à la genèse desquels on ne saurait exclure les modèles des ouvertures beethovéniennes, puis brahmsiennes). Pour être né plus tard, cet *opus* ne témoigne pas moins aussi d'une reprise, sous forme synthétique, des liens avec les débuts compositionnels d'Enesco, notamment par une infusion de pensée rhapsodique dans l'architecture de l'ouvrage qui devient ainsi – autant par la substance thématique que par le travail de celle-ci – le premier et à la fois le dernier *opus* symphonique «dans le caractère populaire roumain».

Dans les grands genres de sa création (le symphonique et le vocal-symphonique) Enesco semble avoir poursuivi avec suffisamment de persévérance un idéal de la formule explicite (ou tout au moins suggestive) para-musicale (poétique, plastique, théâtrale). Cette tendance ne se laisse cependant percevoir qu'après avoir mis en une égale lumière et ses compositions éditées et celles inédites puisqu'on sait bien que dans la liste des *opus* énesciens les ouvrages à texte ou sous-texte littéraire sont en minorité. Face à la totalité de ses œuvres avec argument littéraire et relevant des genres mentionnés, tirées de l'inconnu par les recherches faites jusqu'à ce jour et qui jalonnent – y compris par leurs esquisses – presque toute la biographie du musicien, il est difficile actuellement de continuer à soutenir qu'Œdipe, par exemple, serait le seul héritage de tout ce qu'Enesco avait acquis comme expérience sur le champ des oratorios et des cantates composés au temps des études parisiennes. Les «profits» de cette période me semblent plus amples; ils se manifestent dans la teneur poétique et de visualité de l'image musicale dans les œuvres symphoniques à programme, la plupart inachevées (*Suite châtelaine, Voix de la nature, Vox Maris* – les deux dernières tenant, a-t-on suggéré, à un hypothétique filon «poématique», de même que dans la puissance d'impact dramatique ou lyrique obtenue de l'exploitation des ressources de la voix humaine dans un contexte symphonique (l'oratorio inachevé *Strigoii* (Les striges– n. trad.),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IIIe Symphonie, *Ve Symphonie* (fragmentaire) et, de nouveau, *Vox Maris*).

L'existence relativement brève, dans l'œuvre énescienne de jeunesse, de certains genres ou espèces, suivie d'une absorption partielle ou totale de leurs caractéristiques en d'autres catégories de genre se révèle aussi dans d'autres cas. On a déjà relevé la vie éphémère du concerto instrumental chez le jeune Enesco ainsi que la fusion opérée entre les virtualités de celui-ci et celles symphoniques (*Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre op. 8*) ou même avec celles d'une espèce du domaine de la musique de chambre (*Variations pour deux pianos op.5*–CTE 82); au sujet de ces deux *opus* je suis en mesure d'ajouter, à la suite d'un examen des ébauches, qu'initialement ils ont même été conçus comme des ouvrages *proprement concertants*. De toute façon, les deux compositions – bi-directionnelles comme genre – ne dépassent guère, elles non plus, la limite de la période de jeunesse.

La miniature instrumentale, une des espèces les plus prolifiques et diversifiées (y compris sous l'aspect de l'appareil instrumental) de la littérature énescienne de bonne heure, enregistrera une double évolution; d'une part, elle va se raréfier, puis sera même abandonnée en tant que *pièce autonome* (sauf un «morceau de déchiffrage»,écrit en 1951 et qui avait été commandé à Enesco pour le concours d'admission à la classe de violon du Conservatoire de Paris–surprenante réapparition sur la table de travail du maître si longtemps après les pièces de concours écrites au début du siècle !); d'autre part, avec le temps, il sera question d'assemblages de miniatures dans des ouvrages groupant des «moments musicaux» (*Pièces impromptues op.18*) ou tenant du type de la suite (par ex.: deux œuvres à grande distance l'une de l'autre sous le rapport chronologique et du style, à savoir la *Suite pour piano op. 10* et la *Suite pour violon et piano «Impressions d'enfance» op. 28*, apportent les solutions convenables au problème de la constitution du cycle de suite).

Un phénomène qui définit la dynamique de la pensée énescienne, en l'occurrence cette «augmentation» du genre de la musique de chambre opérée sur les deux coordonnées techniques du genre – appareil instrumental et forme (dans la double acception de forme-moule et forme-processus) –, est par excellence repérable dans la création fin de siècle et début de siècle du compositeur; j'invoque en ce sens les deux *Septuors* (fragmentaires) intitulés comme tels (C T E 195 et C T E 196), un autre septuor «dissimulé» ou «déguisé» (*Aria et Scherzino* pour violon solo, quintette à cordes et piano – C T E 194), un projet d'*Octuor* à cordes en *Ré majeur* (C T E 197) et un autre encore, d'un *Double Octuor* (CTE 199), l'*Octuor op. 7* (CTE 198) et, enfin, le *Dixtuor op. 14*. Un demi-siècle sera nécessarie pour que les aspirations du genre de chambre vers le genre symphonique ample et complexe se réalisent par leur synthèse dans le dernier *opus* d'Enesco, la *Symphonie de chambre pour 12 instruments solos op. 33*: un miraculeux arc à travers temps (rappelons que la *Symphonie de chambre* se rattache aussi du point de vue thématique à la phase des débuts du musicien) qui constitue, peut-être, l'une des plus convaincantes preuves de la précocité mais aussi de la tenacité des dispositions créatives énesciennes.

En dehors des espèces répandues d'une façon relativement homogène sur l'étendue de l'œuvre d'Enesco – les ouvrages demeurés en manuscrit inclus (je mentionne ici le *quatuor* et la *symphonie* qu'il a intensément cultivés même dans ses années d'école) –, il existe sur la carte de sa création musicale quelques zones blanches dues non pas à l'absence de certaines espèces mais à de grands hiatus qui s'installent soit après le moment des premières élaborations d'ouvrages d'une telle ou telle catégorie, soit entre ce moment et celui de la reprise du type respectif de compositions à l'heure de l'âge mûr. Ce disant, je ne citerai que l'exemple frappant de la sonate pour piano, dont la présence est d'une richesse extrême avant ou autour de 1900 mais qui ne sera reprise qu'en 1924 à peine et l'exemple du *lied* pratiquement abandonné après 1916.

Cependant, ce point comme de nombreux autres du thème dont je viens de m'occuper demeurent ouverts à des recherches futures.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

*Les œuvres énesciennes composées jusqu'en 1900 sont indiquées par leurs titre et numéro de catalogue (Clemansa-Liliana Firca, *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bucureşti, 1985), ce dernier exprimé par les initiales CTE.

[1]Les pages énesciennes d'inspiration roumaine relevant d'autres genre sont peu nombreuses et représentent des écarts accidentels de la ligne des ouvrages symphoniques de type national; de telles exceptions sont: la mélodie pour voix et piano *Eu mă duc, codrul rămâne* (Je m'en vais, la forêt demeure– n. trad.) (CTE 223), probablement composée autour de 1900, puis– à peine en 1905 – la *Doïna* pour voix, alto et violoncelle et, enfin, le chœur *Plugar* (Laboureur – n. trad.) de 1900 (CTE 301) (incursion isolée du compositeur dans la sphère de la miniature chorale d'empreinte roumaine, cette pièce rend témoignage de la susdite disponibilité d'Enesco envers tous les genres, car elle se place à la même hauteur que les sommets atteints dans le domaine par des musiciens expérimentés, comme D. G. Kiriac, par ex., avec le style duquel la miniature chorale énescienne atteste d'ailleurs certaines tangences).

[2]Il s'agit de CTE 227, CTE 228, CTE 229, CTE 229 bis, CTE 232 et CTE 244.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NEUE ASPEKTE ZU DEM OPERNPROJEKT „MEISTER MANOLE" VON GEORGE ENESCU (1881–1955)*

Hildegard Emilie Schmidt
(Bonn/ Neuwid)

In den letzten Jahren des 19. und den ersten Jahren unseres Jahrhunderts wies Enescu außergewöhnliche Erfolge als Geigenvirtuose und Komponist auf. Die Uraufführung seines *Poème Roumain* (Suite symphonique), op.1, das auf die Anregung von Elena Bibescu Edouard Colonne am 6. Februar 1898 im Théâtre du Châtelet in Paris dirigierte, machte ihn bald zu einem der verheißungsvollsten Komponisten seiner Generation. Von diesem Zeitpunkt an begann die Kunst Enescu's als der repräsentative Ausdruck der rumänischen Musik im Kontext der Weltmusik angesehen zu werden, sowohl im Ausland als auch in seiner Heimat, wo sich die musikalischen Instanzen für seine Erfolge besonders empfänglich zeigten.

Die Lyrikerin und Prosasschriftstellerin Carmen Sylva (Elisabeth, Königin von Rumänien) zeigte ein besonderes Interesse für seine Musik. Sie lud ihn seit 1898 (Enescu war damals 17 Jahre alt) zu ihren kammermusikalischen Abenden ein, bei denen sie sich gleichzeitig als Gastgeberin und Klavierbegleiterin betätigte. Sie bot ihm eigene Texte für sein Liedschaffen und schlug ihm vor, eine Oper „nach alten rumänischen Legenden" zu komponieren. Eine erste Anregung zu einer Oper über den Stoff *Miorița*, den sie ihm nachdrücklich empfahl (vielleicht unter dem gewaltigen Eindruck, den der Bericht des großen rumänischen Dichters Vasile Alecsandri in ihr hervorrief, der die Ballade bei Hirten im Karpatenknie aufzeichnete)[1], kam jedoch nicht zu einer Ausführung. Er gab einem anderen Vorschlag von ihrer Seite den Vorzug, nämlich der Legende von „Meister Manole", die eine viel spektakulärere Handlung aufweist. Diesem Opernprojekt möchten wir einige neue dokumentarische Präzisierungen hinzufügen.

In dem bis heute vorliegenden Schrifttum über Enescu wurde angenommen, daß dieser für seine Absicht, eine rumänische Oper zu komponieren, „nicht über ein für diesen Zweck geschriebenes Libretto verfügte", sondern ein Schauspiel in 4 Akten, „Meister Manole" von Carmen Sylva, benützte, das im Jahre 1892 erschienen war[2]. Es besteht tatsächlich ein solches Theaterstück, das den Titel *Meister Manole* trägt und das die Autorin in Bonn im Verlag Emil Strauß im Jahre 1892 veröffentlichte. Dieses Stück wurde in Musik gesetzt, doch nicht von Enescu, sondern – sehr wahrscheinlich – von Alfred von Sachsen-Coburg, während Ernst von Coburg, der als Komponist und Theaterleiter am Hoftheater von Coburg eine rege Tätigkeit aufwies, diese Oper im Jahre 1893 an seinem Theater aufführte – wie es scheint, erfolgreich, da sogleich Pläne für eine Aufführung in Kopenhagen ins Auge gefaßt wurden. (Beleg: Le Lynx, Ex-Artistic Correspondence, Zeitungsmeldung von Indépendance Belge, Bruxelles u. a. vom 14. – 18. Januar ? 1893; „Neuwieder Zeitung" vom 4. Dezember 1892; „Rappel" vom 21. Juli 1893). Doch kann eine solche Aufführung in Kopenhagen aus anderen Quellen nicht nachgewiesen werden.

Anscheinend konnte dieses Drama den Anforderungen an ein Libretto nicht genügen. Es kann dokumentarisch belegt werden, daß um 1899 die Schriftstellerin Carmen Sylva einen Auszug aus dem Drama von 1892 anfertigte, der einen neuen Text aufweist und zweifellos als Opernlibretto für Enescu geschrieben wurde. Das Libretto selbst konnte bisher nicht identifiziert werden. Doch sei im folgenden ein

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dokument zitiert, daß im Archiv von Wied gefunden wurde und neue Erkenntnisse vermittelt. Es handelt sich um einen Abschnitt aus einem Brief vom 6. November 1899, den die Dichterin an ihren Bruder Wilhelm von Wied schrieb[3] und der neue Informationen über den Komponisten Enescu liefert. Wir entnehmen ihm den nachfolgenden Ausschnitt (Seite 3):

„Ich bin daran, ihm (Enescu) Manole umzubauen zu einer Oper, zu der es sich sehr eignet, natürlich bleibt vom Original fast Nichts übrig, das ist aber auch gar nicht nöthig, es wird sich als Oper noch viel schöner machen".

Dieser Text kann als ein aufschlußreiches Dokument angesehen werden. Er ist eindeutig, und der einzige notwendige Kommentar, den wir uns bei dem beschränkten Raum, über den wir verfügen, erlauben können, ist die Hervorhebung der gemeinsamen Vorliebe der Librettistin und des Komponisten für diese Legende aus der rumänischen Folklore, die in Südosteuropa weit verbreitet ist[4]. Sie eignet sich – nach Octavian Lazăr Cosma – für eine szenische Darstellung und bietet viele dramatische Konflikte, die aus dem Thema selbst hervorgehen: „den ewigen Gegensatz zwischen Aufbau und Zerstörung, zwischen dem Menschen und dem Schicksal"[5]. Er betrachtet *Meister Manole* als eine Thematik, die „dem geistigen Profil von Enescu, aber auch der antiken Tragödie nahesteht und die bereits den Œdipe vorwegnimmt". Doch kommt zum geistigen Profil Enescu's noch hinzu: die thematische Vorliebe der Librettistin für die Idee, daß alle Schöpfung einen dramatischen Konflikt enthält, für die Tragödie des Schöpferischen an sich, die einschließt, daß jede große Tat mit einem Opfer bezahlt werden muß[6] – im Drama von Manole mit dem Leben seiner Frau und nach der Fertigstellung des Baues mit seinem eigenen Leben.

Es ist hinlänglich bekannt, daß Enescu die musikalische Skizzierung der Leitmotive der Oper, die harmonische und melodische Struktur und auch einen Monolog des Manole entwarf[7], jedoch keine weiteren Schritte zur Fertigstellung der Oper unternahm. Viel später, zwischen den beiden Weltkriegen, verfolgte er neue Varianten anderer Autoren, die sich mit der Manole-Legende beschäftigten (Adrian Maniu – 1922, Victor Eftimiu – 1923, Octavian Goga – 1927, Lucian Blaga – 1927). Auch soll er sich wegen eines neuen Librettos an Adrian Maniu gewandt haben, das er aber nie erhielt[8].

Es erhebt sich nun die Frage, ob die erwähnten musikalischen Skizzen im Zusammenhang mit einer dieser Versionen stehen, die nach dem erwähnten Libretto von 1899 entstanden. Es ist als sicher anzunehmen, daß diesen Notizen Enescu's das Libretto der Dichterin Carmen Sylva von 1899 zugrunde liegt, weil in ihnen als weibliche Hauptperson – von der Hand Enescu's in der Skizze geschrieben – nicht eine *Ana*, wie in allen anderen Bearbeitungen des Textes, sondern der Name *Maria Gianetta* auftaucht, den die Autorin Carmen Sylva der Gattin des Manole gegeben hatte und der auch schon in dem Schauspiel von 1892 zu finden ist. Das ist ein Markstein in der Beweiskette dafür, daß die Skizzen von Enescu, die nicht datiert sind, und das Libretto der Autorin Carmen Sylva von 1899 zusammengehören.

Es könnte die Frage gestellt werden, warum Enescu seine Oper nach diesem Libretto nicht zu Ende geführt hat. Man kann annehmen, daß der Komponist die Realisierung der Oper in die Länge zog. Die Ursache dafür könnte seine bekannte musikalische Exigenz sein, aber vielleicht auch eine andere Tatsache, die aus einem Interview zu ersehen ist, das er 1936 der Zeitung „Paris– Midi" gewährte und das von der Bukarester Zeitung „Dimineața" abgedruckt wurde. Enescu erklärt hierin, daß er die Oper Manole nicht schreiben könne, obwohl sie ihn schon lange beschäftige, da er weder szenisch noch musikalisch eine Möglichkeit sehe, wie er "die dramatische Verknotung" dieses Meisterwerkes lösen könne, nämlich die Einmauerung der Frau des Manole in die Klostermauern[9]. Es handelt sich also um Skrupel des Komponisten, so wie diese auch des öfteren aus dem kürzlich veröffentlichten *Thematischen Katalog* von Enescu hervorgehen[10].

Warum aber suchte er zwischen den beiden Kriegen ein anderes Libretto? Vielleicht spielt dabei die Auslagerung seiner Werke im 1.Weltkrieg, von denen er nicht den gesamten

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bestand zurückerhalten hat, eine Rolle. Es könnte sein, daß auf diese Weise das Libretto von 1899 samt anderen diesbezüglichen Skizzen von Enescu verlorengegangen sind. Da die Librettistin 1916 starb, konnte Enescu wohl auch schwerlich an ein weiteres Exemplar herankommen. Zu dem Verbleib des Librettos können wir leider zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Näheres aussagen. Doch könnte es eines Tages vielleicht noch gefunden werden.

So weit reicht der dokumentarische Bericht zu dem gegebenen Thema. Die Auslegung möge als eine Anregung zur weiteren Erforschung des Opernprojektes *Meşterul Manole* von George Enescu verstanden werden[11].

Anmerkungen

* Vortrag gehalten am 19. 9.1985 in Bukarest (S. R. Rumänien) im Rahmen des Symposions für Musikwissenschaft unter dem Thema „George Enescu" am 18. und 19. September 1985. Der Vortrag zeigt einen Aspekt der vielfältigen Zusammenarbeit zwischen der Komponisten George Enescu (1881–1955) und der Schriftstellerin Carmen Sylva (1843–1916).

[1]Cf. Caracostea, in *Revista fundaţiilor*, 10, Nr. 12, Dez. 1943, Seite 498–499, zitiert von Mircea Voicana u. a. in: *George Enescu, Monografie*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, Bd. II. Seite 1081, Nota 113 (Clemansa Liliana Firca).

[2]Octavian Lazăr Cosma, *Œdipe von Enescu*, Bucureşti, 1967, Seite 18; cf. Clemansa Liliana Firca, Mircea Voicana u. a., *loc. cit.*

[3]Familienarchiv Wied, Sign. Nr. B. 18; siehe auch in: Hildegard Emilie Schmidt, Die Förderung von Kultur und Bildung in Rumänien durch die Königin Elisabeta geb. Prinzessin zu Wied (Carmen Sylva, 1843–1916), Neuwied, 1983. S. 52, 55 und 82.

[4]Cf. Mircea Eliade, *De la Zamolxe la Gingis Han*, der diese Legende betrachtet als "scenariul unui mit primordial al populaţiilor spaţiului sud-est european, de unde, în înveşmântare medievală, a iradiat în întreaga lume italică şi franceză, cum observa Nicolae Iorga".

[5]Octavian Lazăr Cosma, *loc.cit.*

[6]„Man kann alles opfern, wenn man sich selbst als Opfer hingibt", schreibt die Autorin im gedruckten Vorwort ihres Stückes von 1892, Seite 6, und antizipiert in den folgenden Sätzen dieses Vorworts schon den ideellen Kern der Dramatik von Œdipe.

[7]Octavian Lazăr Cosma, *loc.cit.*

[8]*Ibidem.*

[9]Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească: secolele XIX–XX*, Seite 261, Bd. I, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1968.

[10]Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bd. I, Bucureşti, Ed. Muzicală 1985, passim.

[11]*Anmerkung der Verfasserin*: Das in den Ausführungen erwähnte Libretto zu *Meister Manole* von Carmen Sylva, geschrieben für George Enescu, wurde inzwischen (im Verlauf des Jahres 1991) in vollständiger Form im Archiv des Enescu-Museums, Bukarest, entdeckt und befindet sich seit September 1991 als Kopie in meinem Besitz. Im Zusammenhang mit meinen Forschungen ein glücklicher Fund, den ich Frau Clemasa Firca verdanke! (Februar 1997).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINCIPES DE L'UNITE DE LA CONCEPTION ÉNESCIENNE REFLÉTÉS DANS LES *MÉLODIES OP. 19* SUR LES VERS DE FERNAND GREGH

Grigore Constantinescu

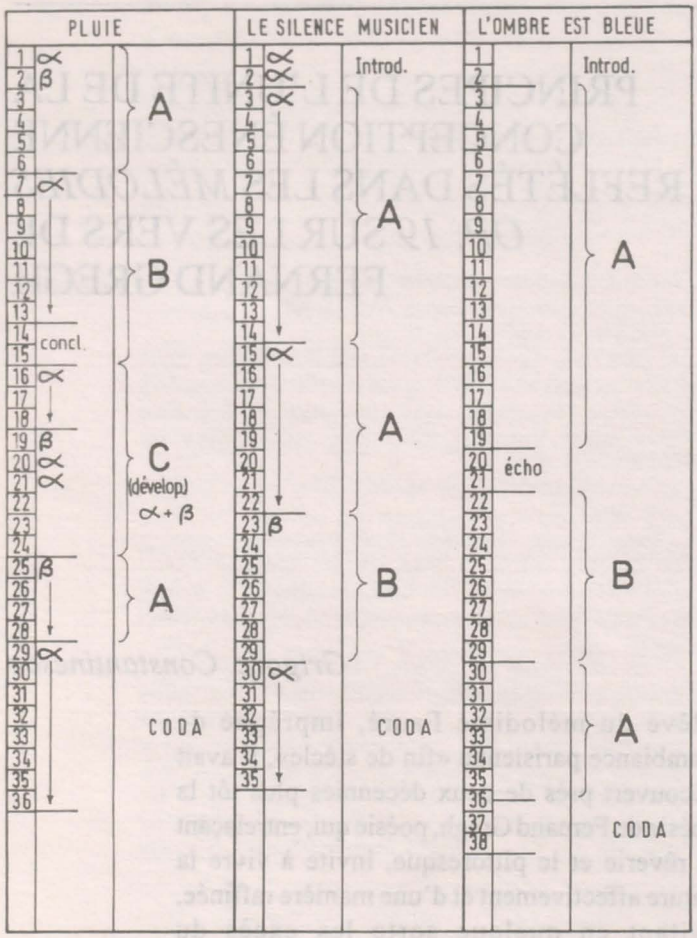
Nous nous proposons quelques notations concernant une œuvre énescienne d'une popularité plus restreinte parmi les mélomanes et les interprètes – les *Melodies op. 19*, sur des vers de Fernand Gregh.

Ces trois *Mélodies* signifient la conclusion des recherches dans un genre qui, dans les étapes précédentes avaient representé la période des débuts et des premières affirmations (les pièces vocales sur les vers de divers poètes composées jusqu'en 1903) et, respectivement, la période des réalisations clairement définies par la personnalité de l'artiste (les Chansons sur des vers de Clément Marot). En principe, la datation de ces *Mélodies* se situe au moment de la création de plusieurs partitions portant l'empreinte de la recherche du nouveau – le milieu de la deuxième décennie du siècle. Les voiles romantiques (*Trio en la mineur*) et la lumière transparente de l'impressionnisme (*la IIe Symphonie*), les échos baroques des modalités plus anciennes (*la IIe Suite pour orchestre*) persistent. Sont continués, en même temps, les premières ouvertures prononcées vers le modalisme, les révérberations de la hétérophonie et, plus fortement soulignés, les élargissements nécessaires du discours sonore sur la base des principes de grande économie des motifs générateurs. Fruit d'une époque d'inquiétudes, certaines partitions de cette période – parmi lesquelles aussi les Mélodies sur des vers de Fernand Gregh – ont été considérées par le compositeur sous le signe d'une perfectibilité possible[1] fait réalisé par Enesco seulement par rapport à la troisième pièce *L'ombre est bleue*, deux décennies plus tard[2].

Et précisément ces «eaux qui se départagent» confèrent du poids aux pages vocales qui concluent les préoccupations du compositeur pour ce genre d'une facture à part, d'où parviennent des échos prémonitoires de ce que l'artiste avait désiré et avait réalisé sur le chemin de son ascension[3].

Comme toujours, l'attention accordée par Enesco à un sujet inspirateur n'est pas l'œuvre du hasard et non plus sans liaison avec le passé. Elève du mélodiste Fauré, imprégné de l'ambiance parisienne «fin de siècle», il avait découvert près de deux décennies plus tôt la poésie de Fernand Gregh, poésie qui, entrelaçant la rêverie et le pittoresque, invite à vivre la nature affectivement et d'une manière raffinée, évitant en quelque sorte les excès du symbolisme et le maniérisme stylistique de l'époque. Il avait choisi de ce poète, formé à son tour dans une ambiance musicale[4], un poème du cycle *La Maison de l'enfance*, qu'il avait orné de sons en 1902, dans un climat post-fauréen imprégné de sensibilité – *De la flûte au cor*. Probablement que, dans ses lectures accompagnées de la contemplation de la nature, cette connaissance a persisté assez puissamment pour le diriger à nouveau vers Fernand Gregh dans un moment où le fait de se confondre avec le paysage moldave se conjuguait avec le sentiment d'appartenance à l'espace sentimental français. Ainsi que dans le cas de Clément Marot, la sélection poétique est ferme et conduite par une idée unique. Seulement que maintenant, dans les vers choisis du cycle *La beauté de vivre*, le sujet est le fait de revivre d'une manière intimiste, au milieu de la nature,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Annexe 1

sans conflicts, soit sous la fine poussière de la pluie d'été (*Pluie*), soit en regardant la vie cachée d'une statue dessinée par le rayon du soleil *(Le silence musicien)* ou laissant pénétrer dans l'âme «l'heure bleue » du lever de la lune (*L'ombre est bleue*). Ces trois mélodies ne semblent pas conçues comme un cycle, comme les chansons sur les vers de Clément Marot. Elles nous permettent de voir plutôt les aspects d'un poème tripartite dans lequel l'unité de l'intention expressive et du langage prédomine, dans une progression spécifique au lyrisme moldave, avec trois marches agogiques lentes, ayant comme caractéristique commune la modération (*Modérément lent, Très modéré et Andantino moderato)*. De la sélection poétique allant jusqu'à la subtilité du retour de certains mots[5], jusqu'à la réalisation sonore, tout se trouve sur le signe de cette unité intentionnelle, imaginée avec art dans un climat contemplatif.

La ligne de la démarche vocale se distingue par un déroulement conséquent d'une déclamation mélodique apparemment sans contraste, en quelque sorte indépendante par rapport à l'accompagnement et situé dans la zone optimale du registre de baryton (entre deux limites atteintes seulement une foi, *la* de la petite octave et *fa* de la deuxième octave insistant surtout sur le centre de l'ambitus), couleur du timbre particulièrement chère au compositeur. Si les intervalles sont en majorité proches, facilitant les sauts ou les glissements chromatiques, les portamento ou les legato, nous saisissons pourtant des moments de tension, prédisant la déclamation dramatique de l'Œdipe et indiquant dans l'ensemble de l'écriture une étape expérimentale du chant délivré de la sérénité de certaines symétries traditionnelles, qui persistait encore dans les mélodies antérieures[6].

Le rubato énescien résulté des structures rythmiques, de la métrique variable, d'une manière préferentielle ternaire[7], du cours naturel des combinaisons par la présence de divisions exceptionnelles se complète sur le plan des indications détaillées de mouvement, dans lesquelles la dynamique et l'agogique constituent – en le guidant avec clarté – le chemin le plus sûr de l'interprétation, dans un flux d'un écoulement non interrompu. Ces particularités découlent bien sûr de la position du compositeur par rapport à l'interprétation musicale du texte des trois poèmes, dans une manière qui leur assure la cohésion de ce point de vue[8]. Bien sûr, ces traits ne s'étendent pas seulement sur la mélodie («Sa mélodie chante dans le sens le plus propre du mot», remarquait Ştefan Niculescu dans une synthèse énscienne[9]), mais aussi sur le texte pianistique, ayant une égale importance dans sa musique entière. A juste titre les chercheurs de la partition des *Trois mélodies op. 19* ont souligné, en ce qui concerne la section instrumentale, que Georges Enesco expérimente ici des marches de difficulté accrue par rapport à ce qu'ón aurait demandé à un ensemble orchestral[10]. D'où découle cette complexité des poèmes même à une simple audition? Une contribution serait l'élargissement de l'espace tonal[11] vers un système modal émanant encore de l'impressionnisme auquel s'ajoutent les incursions vers le domaine

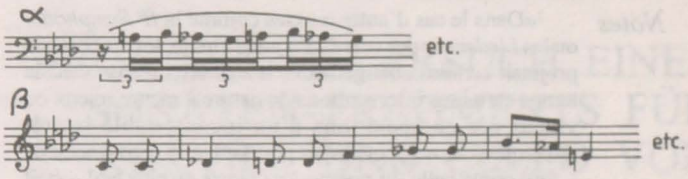
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une hétérophonie qui sera beaucoup utilisée à l'avenir, déterminée par la mélodie. L'écriture est largement figurative au piano, englobant les motifs dans de vrais filtres sonores qui prolongent leurs réverbérations (quelquefois jusqu'à la marge de la remémoration de rêve, comme dans les amples finals des deux premières *Mélodies*), couvrant tous les registres du clavier avec des formules quasi-improvisatrices.

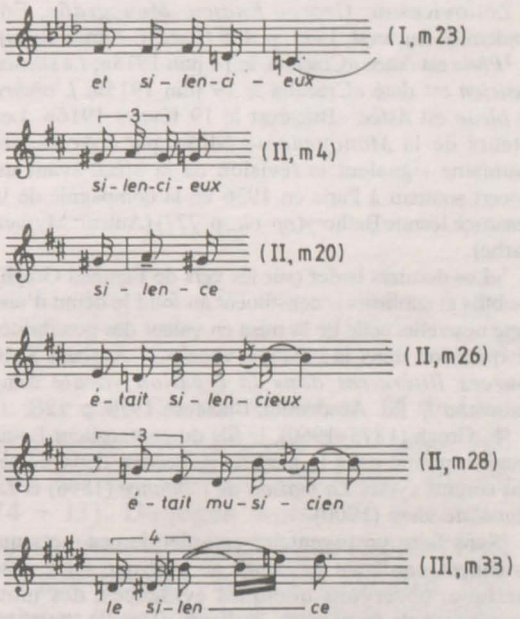
En faveur de l'idée de l'unité du triptyques se situent aussi les observations sur la forme, sur les proportions architectoniques. Ces trois pièces de dimensions presque égales[12] ont une construction qui garde le profil des formes de lied, les segments se différenciant surtout par la manière de phraser, expression et logique des combinaisons des motifs. En dehors de la première mélodie, nous saisissons aussi l'existence d'un moment de développement, les structures s'ordonnent clairement au cours de la mélodie, gardant la modalité d'une conclusions plus concertante par comparaison au premier exposé (comme on peut l'observer du schéma général de la forme des Trois mélodies[13]). La cohésion du triptyque vient partiellement aussi des formules qui lient à l'intérieur les trois pièces, les cadences médianes ayant un profil arpégié qui suggère la continuité après une suspension, seule la conclusion de l'œuvre, sur une réverbération d'un accord établissant la symétrie avec le commencement.

Les observations faites jusqu'ici trouvent pourtant un argument puissant dans l'unité des motifs de la musique entière, émanant de la fréquence de variation libre de seuls deux motifs exposés au piano (le motif α) et à la voix (le motif β) dans les premières mesures de la première *Mélodie*.

La facture intensément chromatique des deux motifs, distingués de point de vue de la caractérologie – un chromatisme ascendant glissant en β en un chromatisme déroulé en colimaçon en α – offre le terrain d'un libre développement de variation. Ces motifs sont omniprésents sur l'entier parcours, dans les plus différentes combinaisons, avec une libre



Annexe 2



Annexe 3

circulation entre les deux partenaires[14] qui dialoguent, déterminant la logique émotionnelle de l'entier sous-texte intentionnel[15].

Nous soulignons au commencement l'idée de l'unité poétique dans la sélection des vers. La musique la suit et la recompose sur ce plan aussi, suggérant, pour certains mots, des profils mélodiques-rythmiques qui les caractérisent. Nous les observons par rapport à des mots comme *chant, bruit, ombre*, etc.

Mais le mot musical qui revient avec une intentionnalité désirée est *SILENCE* (avec la variante *silencieux*) présent dans toutes les pièces, devenant le sujet caché du triptyque entier[16]. De lui émane au long des poèmes cette «soif de répos» éminescienne[17] que Georges Enesco a souvent revécue, au long de son voyage à travers la vie. C'est ici que nous trouvons peut-être la clef de ces trois *Mélodies* sur les vers de Fernand Gregh issues de l'idée énescienne que «la musique est l'expression pure d'un état d'âme»[18].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1]«Dans le cas d'autre œuvres comme la *IIe Symphonie* ou les *Lieder* sur des vers de Fernand Gregh, le compositeur projetait certains changements. Il a en effet réalisé dans le temps certaines interventions de nature à mettre mieux en valeur ces compositions d'un incontestable intérêt artistique. On ne peut savoir pourtant si la forme actuelle – tout come celle du poème *Vox maris* de plus tard – était considérée définitive ou l'auteur se réservait encore le droit à quelques retouches», M. Voicana, C. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu, *George Enescu. Monografie*, Ed. Academiei, Bucarest, 1971, p. 438 (Auteur: Adrian Rațiu).

[2]*Pluie* est datée «Cracalia, le 14 juin 1915»; *Le silence musicien* est daté «Cracalia le 19 juin 1915»; *L'ombre est bleue* est datée «Bucarest le 19 février 1916». Les auteurs de la *Monographie* éditée par l'Académie Roumaine signalent la révision de la pièce avant un concert soutenu à Paris en 1936 en la compagnie de la cantatrice Jeanne Bathory(*op. cit.*, p. 777) (Auteur: Myriam Marbe).

[3]«Les derniers lieder (sur les vers de Fernand Gregh) – subtils et sublimés – constituent au fond le début d'une étape nouvelle, celle de la mise en valeur des possibilités d'expression dans la création vocale...» Adriana Șirli, *Sources littéraires dans la création vocale* dans *Enesciana I*, Ed. Academiei, Bucarest, 1976, p. 126.

[4]F. Gregh (1873–1960), la fils du compositeur Louis Gregh a publié dans la période respective deux de ses plus connus cycles *La maison de l'enfance* (1896) et *La Beauté de vivre* (1900).

[5]Sans faire un inventaire complet de ces mots qui reviennent, conférant de l'unité au triptyque sur le plan poétique, observons quelques évidences, des mots communs à deux pièces – «chant» (I et II), «ombre; bruit», «nuit; mystère» (I et III);«roses» (II et III), «silence» (I, II, III) ainsi que les associations «pluie, nuit, mystère» avec «lune, nuit, mystère» (I et III) en les différenciant (d'harmonie, soleil» (II).

[6]De fait, «vingt ans après, *Œdipe* sera le fruit mûr de cette fascination de la parole...» A. Șirli, *op. cit.*, p. 126.

[7]La première *Mélodie* toute entière (6/8 et dans le final 9/8) ainsi que la troisième (9/8 en alternance avec 12/8 ou 6/ 8). La melodie médiane vient se situer comme un contraste avec une structure binaire et avec une measure qui semble ternaire à cause des divisions exceptionnelles (8/8 et accidentellement 7/8).

[8]«De même que les Français, Enesco distribue souvent les syllabes sur les valeurs courtes, des huitièmes, seizièmes; comme eux aussi il utilise fréquemment des formules rythmiques comme le doulet, le triolet qui apportent dans le dessein rythmique une variété subtilement accordée avec le caractère de la langue. Mais chez Enesco l'inventivité du rythme a un caractère particulier, est un *réflexe dans le style vocal de la variation rythmique propre à sa musique instrumentale*», Ada Brumaru, *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu* (Particularités du style vocal dans la création de Georges Enesco) dans «Studii de muzicologie», vol. IV, 1968, p.18.

[9]Ștefan Niculescu, *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* (Georges Enesco et le langage musical du XXe siècle) dans «Studii de muzicologie», vol. IV, p. 95.

[10]«Les traits novateurs apparaissent d'une manière évidente: les difficultés rythmiques qui auraient paru impossible à résoudre à un ensemble orchestral, les changements les plus nuancés de dynamique et d'agogique ainsi l'écriture, en même temps complexe et avec des tendances vers l'hétérophonie – tous ces aspects du rubato énescien – ont été possibles dans les trois lieder voix et piano peut-être plus que dans les œuvres symphoniques», *George Enesco, op. cit.*, p. 447 (Auteur: Adrian Rațiu).

[11]Orientativement, la sphère des tonalités serait *fa mineur–ré majeur–mi majeur.*

[12]I – 36 mesures; II – 35 mesures; III – 38 mesures.

[13]Voir l'Annexe 1 pour la forme et l'Annexe 2 pour les motifs.

[14]Par exemple le début du *Silence musicien* porte à la voix le motif initial pianistique de la *Pluie.*

[15]Ștefan Niculescu la caractérise comme «association libre des éléments thématiques»... comme noyau d'une méthode de composition. Voir, *op. cit.*, p. 93.

[16]On peut ainsi suivre quelques variantes, le sens du *Silence* conduisant vers une large compréhension poétique dans la conclusion de la deuxième *Mélodie* où sur la même structure mélodique il est remplacé par le mot *musicien* (Voir Annexe 3).

[17]«Le motif du *silence* avait attiré Enesco en d'autres occasions... il amplifie sa signification poétique-musicale pour préceder cette dernière réverbération de l'idéal de paix *œdipien* qui est le poème vocal symphonique *Vox Maris*», Monographie Georges Enesco, *op. cit.*, p. 1041 (Auteur: Clemansa-Liliana Firca).

[18]I. Biberi, *De vorbă cu maestrul Enescu* (Entretiens avec Maître Enesco) dans *«Démocratia»* n°. 12, 25. III. 1946, cité par Zeno Vancea dans *Creația muzicală românească. Sec. XIX–XX* (La création musicale roumaine. *S. XIX–XX*) vol. I, 1968, p. 270.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ERGÄNZUNGSVERSUCH EINES SONATEN–FRAGMENTS FÜR KLAVIER UND CELLO VON GEORGE ENESCU

Hans Peter Türk

Unter den Jugendwerken von George Enescu befindet sich der unvollendete erste Satz einer „Sonate pour piano et violoncelle" (1898 ?)[1]. Die genaue Beschreibung dieses im Besitz der Rumänischen Akademie befindlichen Manuskripts[2] verdanken wir Constantin Stihi–Boos[3], ebenso die Formanalyse, Hinweise auf verwandte Werke, sowie Überlegungen zu einer möglichen Ergänzung des Sonaten–Fragments.

Im Folgenden soll zunächst ein Ergänzungsversuch beschrieben werden. Danach wird die Stellung dieses Sonatensatzes im kompositorischen Werdegang Enescus untersucht, um schließlich der Frage nachgehen zu können, weshalb das Werk unvollendet blieb.

Das Manuskript bricht gegen Ende der Reprise ab, so daß, wie bereits Constantin Stihi–Boos feststellte[4], der Beginn einer Ergänzung lediglich die Transposition des Schlußsatzes aus *Des*–Dur (Exposition) nach *F*–Dur (Reprise) fortzusetzen hätte . Von dem Moment an nämlich, wo die Tonart *F*–Dur in der Reprise festgelegt ist, nimmt Enescu eine notengetreue Transposition vor und nichts läßt darauf schließen, daß die fehlenden 16 Takte aus der Exposition hier irgendwelche Veränderungen hätten erfahren sollen.

Schwieriger dagegen ist die Gestaltung einer Coda, die zweifellos vorgesehen war. Das Sonaten–Fragment selbst enthält keinerlei Andeutungen zu diesem letzten Formabschnitt, so daß verwandte Werke herangezogen werden müssen, um einigermaßen Klarheit zu gewinnen über:

1. Ausdehnung der Coda
2. Thematischen und harmonischen Inhalt
3. Spannungsverlauf

Unter den verwandten Werken kommt in erster Linie die im gleichen Jahr entstandene *Sonate op. 26 Nr. 1* in *f*–Moll für Klavier und Cello in Betracht, da sie sowohl von der Tonart und der Besetzung, als auch vom nahezu gleichlautenden Seitenthema her die engsten Beziehungen zum Sonaten–Fragment aufweist. Aber auch die ein Jahr später komponierte *Sonate op. 6* für Klavier und Violine in *f*–Moll kann zu den offenen Fragen noch einige Aufschlüsse geben.

1. Der erste Satz der *Sonate op. 26 Nr.1* hat eine Gesamtausdehnung von 287 Takten, von denen nur 13 Takte auf die Coda entfallen (274 + 13). Dagegen weist das Sonaten–Fragment (mit vervollständigter Reprise) etwa 6o Takte weniger auf (217), so daß man annehmen kann, daß hier die Coda höchstens 12–13 Takte beanspruchen dürfte.

2. Die tonale Anlage der beiden *f*–Moll–Werke für Klavier und Cello ist identisch. In beiden Fällen stützt sich die Exposition auf die Terzverwandtschaft *f*–Moll–*Des*–Dur, woraus sich in der Reprise die Beziehung *f*–Moll – *F*–Dur ergibt. Die 13–taktige Coda im Hauptsatz der *Sonate op. 26 Nr. 1* führt vom erreichten *F*–Dur der Reprise über etliche unkonventionelle Akkordverbindungen wieder zurück zum anfänglichen *f*–Moll. In diese von Chromatik und Terzverwandtschaften geprägte harmonische Entwicklung ist das Eröffnungsmotiv des Satzes eingewoben, wobei sich gegen Ende auch ein auskomponiertes Ritardando ergibt.

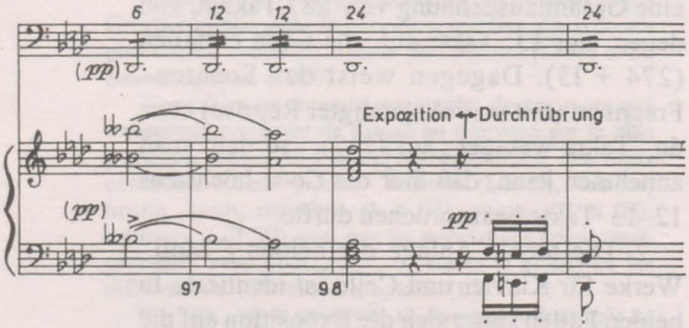
3. Dimension und harmonischer Verlauf der Coda aus *op. 26 Nr.1* gestatten keine spannungsgeladene Entwicklung mehr. Hingegen wird epilogartig eine verinnerlichte, dem allmählichen Verlöschen

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

entgegenführende Stimmung ausgeprägt und der Sonatenhauptsatz in typisch romantischer Resignation abgeschlossen. Eine ähnlich verhaltene Coda findet sich auch im ersten Satz der Violinsonate *op. 6*.

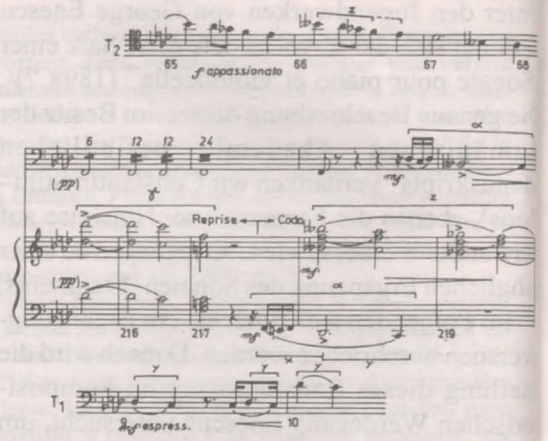
Die oben erwähnten Merkmale hinsichtlich Ausdehnung, harmonischem, bzw. thematischem Charakter und dem Spannungsverlauf der *Sonate op. 26 Nr. 1* können auch für die Coda des Sonaten–Fragments als bindend betrachtet werden. Demnach ergibt sich, kurz gefaßt, die Aufgabe, innerhalb von 12–13 Takten eine epilogartige Coda zu gestalten, in der von *F*–Dur nach *f*–Moll geführt wird, unter Verwendung des Eröffnungsmotivs, von Chromatik und, wenn möglich, auch von Terzverwandtschaften. Der weiter unten vorgestellte Ergänzungsversuch ist bemüht, diesen Erfordernissen zu entsprechen.

Der Beginn der Coda geht auf die Nahtstelle zwischen Exposition und Durchführung zurück:



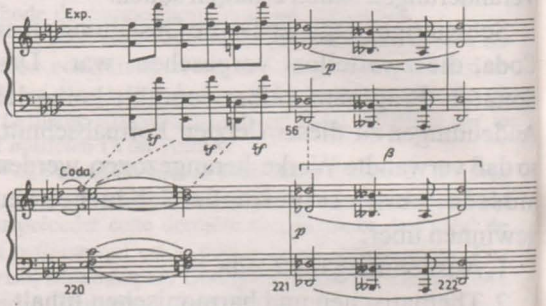
Bsp. 1

Ähnlich wie dort, setzt nun der Baß mit dem Motto (*x*) der Sonate ein, an dessen Schlußton noch ein fallender kleiner Sekundschritt (*y*) angeschlossen ist, um auch eine Verbindung zum Hauptthema herzustellen. Dieser Baßeinsatz beinhaltet gleichzeitig die Terzverwandtschaft *F*–Dur – *Des*–Dur und, ebenfalls auf das Intervall der großen Terz *f*–*des* (kleinen Sext) stützt sich die Imitation des Cello Einsatzes. Über diesen Dialog ist ein absteigendes Tetrachord, gelegt, dessen Dur–Moll–Charakter dem Seitenthema (*z*) entlehnt ist. Die größeren Dauern im Diskant ergeben sich aus der Notwendigkeit, die ruhige Stimmung des Reprisenabschlusses weiterzuführen, sind aber auch als Analogiebildung zur choralartigen Coda aus *op. 26 Nr. 1* gemeint:



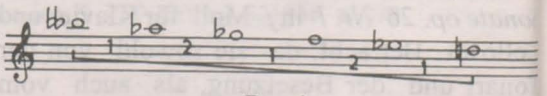
Bsp. 2

Dem absteigenden Tetrachord folgt im nächsten Takt ein weiterer Sekundschritt und damit eine kurze Subdominant–Ausweichung die von der Scheinpolyphonie des Unisono-Themas vom Beginn der Sonate abgeleitet ist. Wie dort, folgt auch hier das ruhige Kontrastmotiv (ß) dessen typische Kadenzwirkung besonders geeignet für eine Coda ist. Damit wird aber auch an ein Motiv erinnert, das im Verlauf des Sonatensatzes relativ wenig Verwendung gefunden hat, ja sogar in der ganzen Reprise nicht ein einziges Mal vorkommt:



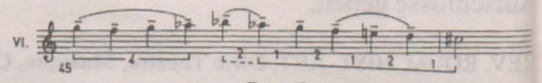
Bsp. 3

Durch die fallenden Sekundschritte im Diskant ergibt sich eine modale Skala,



Bsp. 4

die bei Enescu oft anzutreffen ist[5]. Es soll damit auf eine sich anbahnende Entwicklung in seinem Kompositionsstil verwiesen werden, indem gleichsam vorausahnend ein Moment der *Sonate op. 6* vorgeformt wird:

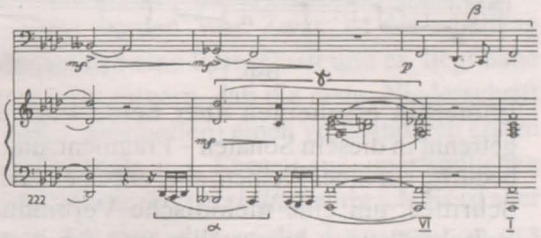


Bsp. 5

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Inwieweit dieser Vorausgriff berechtigt ist, werden die weiteren Ausführungen zeigen[6].

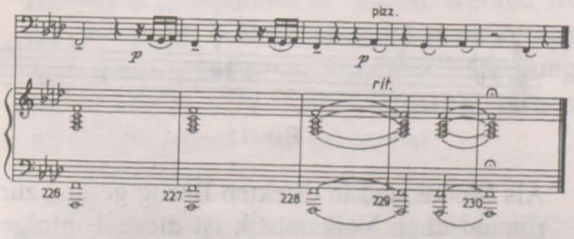
Der Viertakter wird nun verändert wiederholt, wobei das fallende Tetrachord vom Cello aufgegriffen ist und der Baß das Motto der Sonate weiterführt. Im Diskant erscheint zusätzlich das Schlußmotiv der Reprise (γ), während das Kadenzmotiv (β) im Cello nun nach *f*–Moll führt. Übrigens wird hier auch deutlich, daß zwischen dem Kadenzmotiv β und dem Schlußmotiv der Reprise γ eine offensichtliche Verwandtschaft besteht – die drei letzten Töne sind identisch.



Bsp. 6

Die beiden Viertakter bilden nun eine Einheit im Sinne von Vordersatz und Nachsatz, und komprimieren die Terzverwandtschaft *f–Des* der Exposition in einem achttaktigen Satz und umgekehrter Reihenfolge (*F– Des– f*). Die Akkordverbindung VI–I bringt dieses Terzverhältnis als letzte harmonische Zusammenfassung.

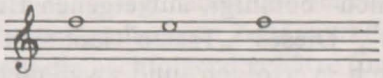
Ein Schlußsatz festigt durch Wiederholung die so erreichte Tonika *f*–Moll, während das Sonaten–Motto im Cello noch dreimal erklingt -wie auch am Ende von *op. 26 Nr. 1* in einem auskomponierten Ritardando und *pizzicato:*



Bsp. 7

Damit ist eine 13–taktige Coda beschrieben, in der nach Möglichkeit nur mit dem von Enescu vorgegebenen Material gearbeitet wurde, um das Sonatenfragment logisch zu Ende zu führen und so eine Aufführung desselben zu ermöglichen.

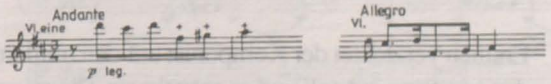
In Verbindung mit dem transponierten Reprisen–Ende ergibt sich demnach folgender Vorschlag für den Abschluß des Sonatensatzes:



Bsp. 8

Wichtiger als der Ergänzungsversuch dieses Sonaten–Fragments erscheint jedoch die Frage nach dessen Stellung im Rahmen von Enescus Schularbeiten. Eine endgültige Antwort wird sich erst dann ergeben, wenn seine sämtlichen Kompositionen aus dieser Periode erfaßt und vor allem gründlich analysiert sind. Selbst wenn etliche jener Werke heute verschollen sind, so wird sich dennoch Enescus Werdegang verfolgen und damit eine wichtige These unserer Musikwissenschaft weiter untermauern lassen können, nämlich die Feststellung, daß einige kompositorische Ideen Enescu mitunter jahrzehntelang beschäftigt haben und unter Umständen sogar bis in die Zeit seiner Pariser Ausbildungsjahre zurückreichen. Diese ganz besonders tiefen Wurzeln seines Schaffens rechtfertigen unser Interesse für Enescus Jugendarbeiten und, noch mehr, sie verpflichten uns zu solchen Untersuchungen, denn auch auf diesem Weg wird uns Einblick gewährt in die Dimensionen seines Schöpfungsaktes.

Das vorliegende Sonaten–Fragment kann auch einige Aufschlüsse in dieser Richtung vermitteln. Zunächst gilt es festzuhalten, daß Enescu die Porrectus– Formel während seiner Studienjahre



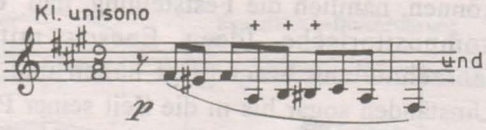
Bsp. 9

in Paris offenbar besonders intensiv beschäftigt hat. Sie eröffnet nicht nur als Motto das Sonaten –Fragment in *f*– Moll für Cello und Klavier, sondern kommt sowohl in früher als auch später entstandenen Werken ebenfalls zu Beginn vor.[7]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Die künstlerisch reifste Entfaltung dieser an sich zeit–und stillosen Intervallfolge ist mit der Violin–Sonate *op. 6* in *f*–Moll erreicht, also mit jenem Werk, über das Enescu selbst so urteilt: „...hier gelangte ich zu mir selbst. Bis dahin tastete ich. Aber von jenem Moment an fühlte ich mich befähigt, auf eigenen Beinen zu gehen".[8] Dieses „Tasten" läßt sich überaus deutlich verfolgen, und zwar nicht allein anhand der häufigen Porrectus– und Unisono–Anfänge vieler vorhergehender Werke, sondern vor allem im Hinblick auf jenes melodische Element, das im Eröffnungsthema von *op. 6* als tatsächliches stilistisches Merkmal von Enescu anzusehen ist: die Hochalteration der vierten Stufe und die dadurch bedingte Einführung eines zweiten Leittons innerhalb der harmonischen Moll–Skala. Die Entwicklung beginnt vom „Gewöhnlichen", in Dur und mit stufenweise eingeführter Alteration:

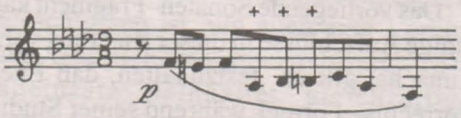
CTE 157 – *Sonate für Violine und Klavier* (1895 ?), unvollendetes Werk



Bsp. 10

Danach wird das Gleiche auch in Moll erprobt:

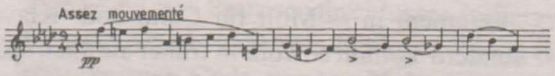
CTE 159 a und b – *Sonate für Klavier und Violine* (1896, 1897 ?), unvollendetes Werk



Bsp. 11

Endlich verzichtet der Komponist auf den mittleren der drei Töne in Moll und es entsteht ein Thema von ausgesprochen eigenständiger Prägung:

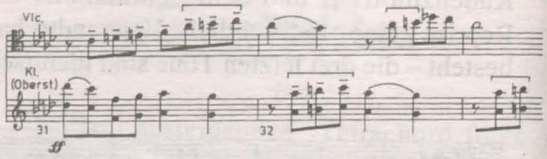
CTE 162 – *2. Sonate für Violine und Klavier op.6 in f–Moll* (1899)



Bsp. 12

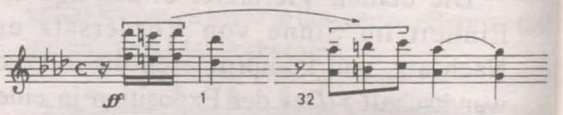
Parallel zu dieser vordergründig feststellbaren Entwicklung führt ein zweiter, verborgenerer Weg, eben durch das Sonaten – Fragment in *f*– Moll für Cello und Klavier. Hier nämlich erscheint bereits die melodische Hochalteration der vierten Stufe mit dem übermäßigen Sekundschritt, ist aber noch nicht unmittelbar an die Porrectus-Formel gekoppelt:

CTE 164 – *Sonate für Klavier und Cello in f–Moll* (1898 ?), unvollendetes Werk



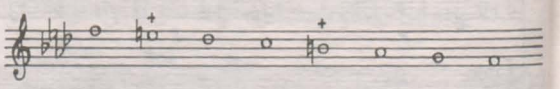
Bsp. 13

Immerhin erscheinen aber beide Formeln getrennt in diesem Sonaten – Fragment, und es bedurfte nur eines kleinen, aber entscheidenden Schrittes, um eine melodische Verbindung zwischen beiden herzustellen und damit zum Thema von *op. 6* zu finden:



Bsp. 14

Damit ist jedoch diese Idee keineswegs abgeschlossen, denn es entsteht hier – zunächst auf dem gesicherten Boden der tonal–funktionalen romantischen Harmonik – eine Moll–Skala mit zwei Leittönen, die sich später vom traditionellen harmonischen Hintergrund abhebt und in einem Modus verselbständigt:

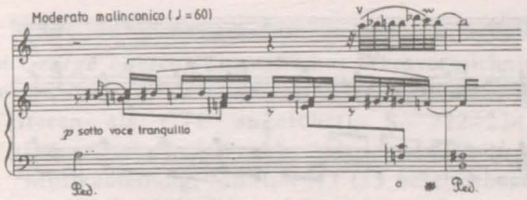


Bsp. 15

Als Modus und in direkten Bezug gesetzt zur rumänischen Volksmusik ist diese Tonfolge dann in der *3. Sonate für Klavier und Violine „in rumänischem Volkston" op. 25* (1926) als grundlegendes Bauelement eingesetzt[9] (siehe Bsp. 16 auf die folgende Seite).

Im Werdegang von Enescu ist also das Sonaten–Fragment in *f*–Mol für Klavier und

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

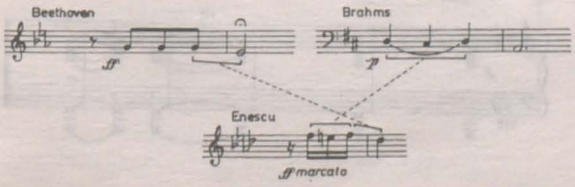


Bsp. 16

Cello ein Werk, in dem schon einige der künftigen Merkmale seiner reifsten Kompositionen im Keime nachweisbar sind. Die oben vorgestellte Coda will auch auf diese Tatsache aufmerksam machen[10].

Es läßt sich nicht mit Sicherheit behaupten, daß der erste Satz dieser Sonate tatsächlich beendet worden war. Zwar ist das erhaltene Manuskript eine Reinschrift und es liegt nahe daraus zu folgern, daß die erste Niederschrift (heute verschollen) einen vollständigen ersten Satz enthielt und Enescu aus unerfindlichen Gründen nur die *Abschrift* unterbrach. Es ist aber auch denkbar, daß er die Transposition des Seitenthemas ohne Vorlage direkt ins Reine schrieb, ihm dann diese Lösung doch zu simpel erschien und er deshalb das Werk aufgab[11].

Enescus später komponierte Werke können Aufschluß darüber geben, weshalb er dem Sonaten–Fragment keine weiteren Sätze folgen ließ. Seine Absicht war es, mit diesem Werk die Technik der zyklischen Einheit zu erproben, bzw. sich anzueignen, indem er von einer musikalischen Zelle – eben dem Porrectus – ausging und zu diesem fast das gesamte musikalische Geschehen in Beziehung setzte. Wenigstens zwei große Modelle können dabei Pate gestanden haben: Beethovens V. und Brahms II. Symphonie. In beiden Werken ist die zyklische Einheit aufgrund einer kurzen Zelle durchgestaltet und Enescus Anlehnung ist noch in der Intervallfolge seines Ausgangspunktes klar erkennbar:

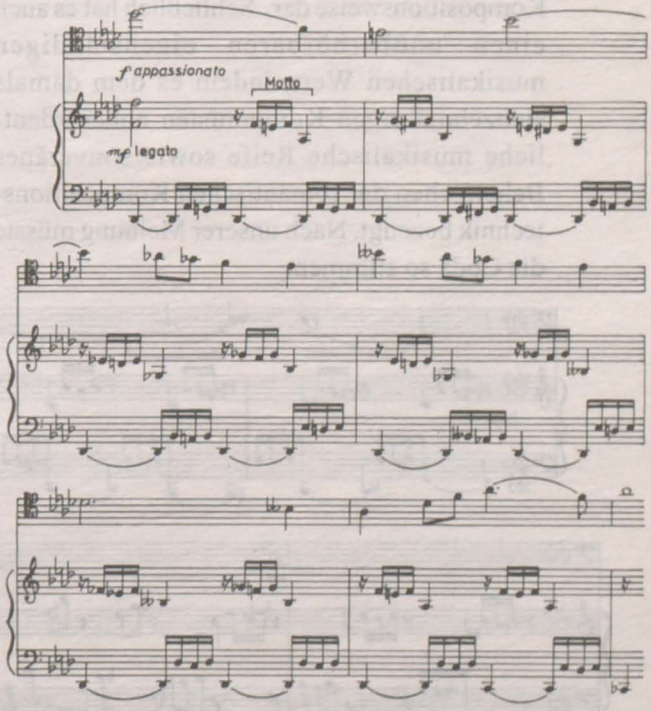


Bsp. 17

Das Bestreben, die zyklische Einheit möglichst konsequent durchzuführen, ist in Enescus Sonaten – Fragment überdeutlich – das Motto erklingt so oft, daß der Komponist es schließlich als ermüdend empfunden und wahrscheinlich auch deshalb auf eine Fortsetzung verzichtet haben könnte. Vielleicht wird er sich gesagt haben, daß der erste Satz mehr als genug mit dieser Zelle gearbeitet hat, so daß für die nachfolgenden Sätze (im Sinne der zyklischen Einheit) sämtliche Möglichkeiten ziemlich erschöpft seien.

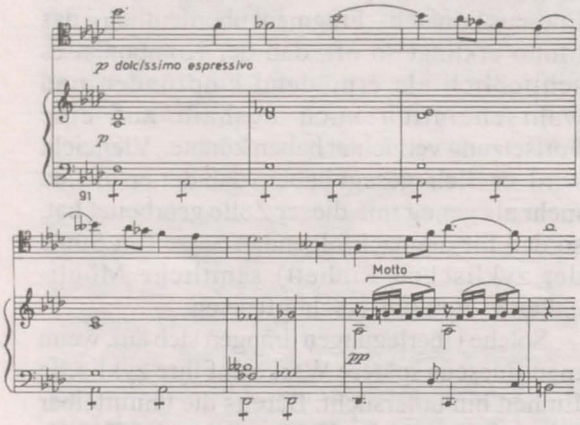
Solche Überlegungen drängen sich auf, wenn man Enescus spätere Werke auf ihre zyklische Einheit hin untersucht. Bereits die unmittelbar folgende *Sonate op. 26 Nr. 1* zeigt, daß Enescu fortan mit der zugrundeliegenden Zelle etwas sparsamer verfuhr, nachdem er im Sonaten–Fragment wohl zuviel des Guten getan hatte. Ein Vergleich der beiden melodisch identischen Seitenthemen beweist dies. Die harmonische Substanz ist beibehalten, aber in *op. 26 Nr. 1* wird erst im 6. Takt das Motto der Sonate in die Klavierbegleitung eingewoben, während im Sonaten–Fragment die Begleitungsformel ununterbrochen auf das Motto verweist.

Sonaten–Fragment in f–Moll



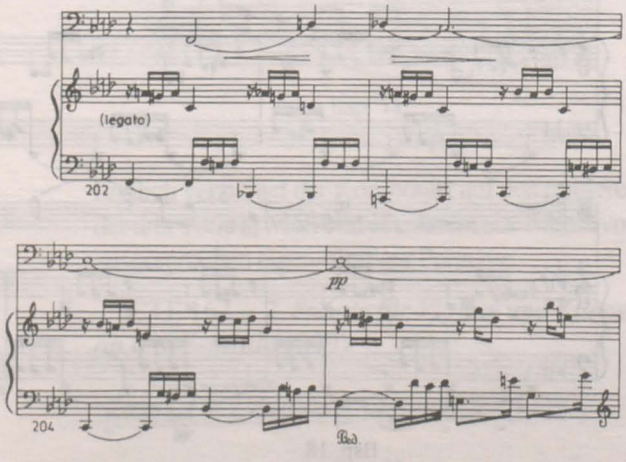
Bsp. 18

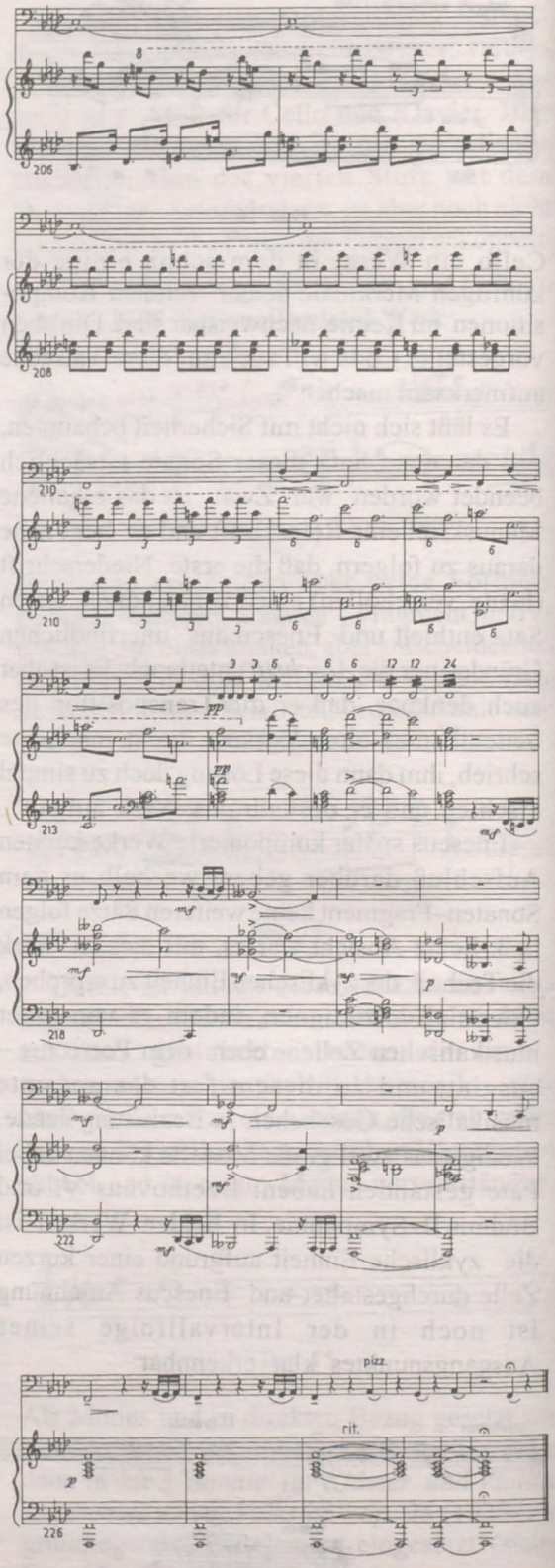
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bsp. 19

Die *Sonate op. 26 Nr.1* führt demnach die im Sonaten–Fragment angewandte Kompositionsweise der zyklischen Einheit einer qualitativ verbesserten Lösung zu. In *op. 6* und danach in vielen, vor allem Kammermusikwerken[12], ist die Idee der zyklischen Einheit dem Personalstil Enescus organisch eingegliedert und erscheint in subtil verfeinerten Formen. Das Sonaten–Fragment aber stellt sich als einer der ersten Schritte in Richtung intelektuell anspruchsvoller Kompositionsweise dar. Schließlich hat es auch einen unüberhörbaren eigenständigen musikalischen Wert, indem es dem damals siebzehnjährigen Komponisten außerordentliche musikalische Reife sowie souveränes Beherrschen der romantischen Kompositionstechnik bezeugt. Nach unserer Meinung müsste die Coda so stimmen:





Bsp. 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[1]Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu* (Thematisches Werkverzeichnis George Enescu), Bd. I (1886–1900), Bukarest 1985 (im Weiteren als CTE angeführt), S. 222–224, Werkverzeichnis Nr. 164 a, b.

[2]Musikabteilung, MS.R. 7473 (13 beschriebene Seiten); MS.R. 7740 (Skizze, 2 beschriebene Seiten).

[3]Constantin Stihi–Boos, *Two Yet Unknown Works by George Enescu: The Sonata–Torso for Piano and Violoncello and „Andante con Moto" for Orchestra*, in: *Enesciana IV*, Musikverlang Bukarest 1985, S. 165–200. Siehe auch: Silvia–Ecaterina Boloca, *George Enescu's Holographs in the Library of the Romanian Academy*, in: *Enesciana IV*, Bukarest, 1985, S. 162.

[4]*Op. cit.* , S. 168.

[5]Es handelt sich dabei um die später von Messiaen als „Zweiter Modus mit begrenzter Transposition" charakterisierte Tonfolge l–2–1–2–l–2 etc.

[6]Vgl. S.8.

[7]CTE 156, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 169, 183, 192, 193, 240, 246, 283 u.v.a.

[8]Bernhard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955; rum. Ubers. Musikverlag, Bukarest, 1982, S. 51.

[9]Vgl. Adrian Rațiu, *Modalismul Sonatei a III–a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* (Der Modalismus der 3. Sonate für Klavier und Violine „in rumänischem Volkston"), in: *Centenarul George Enescu 1881–1981* (Hundertjahrfeier George Enescu 1881–1981), Bukarest, 1981, S. 121–169.

[10]Vgl. S.4.

[11]Daß keine weiteren Sätze dieser Sonate vorhanden waren ist wohl gewiß, denn Enescu schreibt 1912 in einem Brief an József Wagner: „...Ferner habe ich eine große Anzahl von Kammermusikwerken wie: Zwei Sonaten für Klavier una Cello..."; *George Enescu: Scrisori* (George Enescu: Briefe), Bd. II, Kritische Ausgabe von Viorel Cosma, 1981, S. 35, Brief Nr. 705. Die Cello–Sonate *op. 26 Nr. 2* war zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschrieben (sie entstandt 1935), so daß Enescu sich außer der Sonate *op. 26 Nr. 1* auf ein anderes Werk beziehen mußte. Dieses konnte aber nicht das vorliegende sein – ebenfalls in *f*–Moll und mit dem gleichen Seitenthema wie *op. 26 Nr. 1* – sondern höchstwahrscheinlich die *„2–de Sonate pour Piano et Violoncelle"* in *A*–Dur CTE 166 (1899, 1900 ?).Wenn diese Uberlegungen zutreffen, dann würde das heißen, daß die *A*–Dur–Sonate (von der nur zwei Fragmente bekannt sind) beendet war und später (nach 1912) verlorenging (oder vielleicht sogar von Enescu selbst zurückgezogen wurde?).

[12]Vgl. Sigismund Toduță, *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu* (Die zyklische Idee in den Sonaten von George Enescu), in: *Studii de muzicologie* (Musikwissenschaftliche Studien), Bd. IV, Bukarest, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUTIONS A L'HISTOIRE DU *TRIO EN LA MINEUR* D'ENESCO

Mihaela Marinescu

C'est un fait bien connu: la liste des œuvres énesciennes dotée du nombre d'opus ne contient aucun trio, mais dans la chaîne des œuvres sans «opus» on en signale trois de cette espèce. Si d'abord nous analysons la liste plus on moins complète des œuvres connues en 1964, signée par Nicolae Missir et publiée dans le volume *Georges Enesco* coordonné par Mircea Voicana[1], nous rencontrons deux trios: l'un daté 1897 et nommé *Trio pour piano, violon et violoncelle,* avec sa première audition à Bucarest, en mars 1898, à l'Athénée Roumain (Ernesto Narice–piano, Georges Enesco–violon, Dimitrie Dinicou–violoncelle), mais sans aucune indication sur l'existence du manuscrit ou de quelque copie; l'autre, intitulé *Aubade. Trio pour violon, alto et violoncelle,* daté Sinaia, novembre 1899, avec la première audition à Bucarest, le 5 décembre 1899 à l'Athénée Roumain (Georges Enesco–violon, E. Loebel–viole, Dimitrie Dinicou–violoncelle), sur lequel on fait mention d'une réduction pour violon et piano à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs de Roumanie, et qui a été imprimé par la maison d'édition Enoch en 1903.

Le troisième, le *Trio en la mineur pour piano, violon et violoncelle,* sur lequel nous avons l'intention de porter discussion, est signalé seulement en 1967, à l'occasion de sa présentation, en première audition absolue, à Bucarest, pendant la cinquième édition du Festival et Concours International «Georges Enesco». Il venait d'être interprété par la formation «Musica Nova», et la version définitive de la partition était le mérite de la pianiste Hilda Jerea, qui conduisait cette formation musicale. Dans cette formule, le trio d'Enesco a été enregistré, imprimé sur disque et porté à la connaissance du public dans maints concerts de la formation de musique mentionnée (l'estafette étant prise, après la disparition de la pianiste, par le violoniste Mircea Opreanu).

L'événement a été consigné à l'époque par la revue «Muzica»: dans le numéro 8(1967), Grigore Constantinesco signait l'article *Trio în la minor de Georges Enesco,* dans lequel il mettait en lumière les efforts de Hilda Jerea afin de déchiffrer le compliqué manuscrit d'Enesco, retrouvé à l'automne 1957 par Romeo Drăghici à Jassy, mais impossible à exécuter dans sa forme originale, tellement «illisible» il fut. Le numéro suivant (9) de la même revue publiait un autre article, signé par Romeo Drăghici, dans lequel il donnait des précisions sur l'histoire agitée de quelques manuscrits énesciens. Proche ami d'Enesco, le signataire remémorait une scène qui aurait eu lieu à Tescani, en 1946, pendant laquelle le maître exprimait ses regrets pour la perte, pendant la guerre, d'un nombre de manuscrits.

«Il s'agissait de la *Suite en sept parties pour piano,* commencée à Paris en 1913 et continuée à Cracalia et Sinaia en 1916, d'un *Trio en la mineur pour piano, violon et cello,* composé en mars 1916 et sur lequel il avait négligé de donner un nombre d'opus et, enfin, de plusieurs esquisses, parmi lesquelles celle qui'il avait notée pour *Strigoii* (Les Revenants) d'Eminesco. Pendant ces années il avait composé aussi la première partie du *Quatuor à cordes en Mi bémol* (op. 22 nº 1), qu'il avait apporté avec lui et qu'il avait achevé plus tard, en Suisse»[2] – écrivait Romeo Drăghici dans le même article. Et il continuait, en témoignant qu'après la guerre, les investigations pour retrouver ces manuscrits étaient restées sans aucun résultat, vu que la famille et la maison où Enesco avait demeuré avaient disparu, les objets en avaient été vendus ou s'étaient perdus pendant les bombardements. Cependant, un parent éloigné de la famille a signalé la présence

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des manuscrits, et l'écrivain Otilia Cazimir a mis Romeo Drăghici en liaison avec cette personne. C'est ainsi qu'on a pu récupérer les pièces qui entraient dans la possession de Drăghici.

Sur le *Trio en la mineur,* le même affirme: «Mais le *Trio* était très embrouillé l'année passée, Hilda Jerea, excellente musicienne, a réussi de le déchiffrer, le mettant au point pour pouvoir être exécuté»[3]. Et l'article nous présente, de même, la première page du manuscrit de ce trio, en fac-similé, reproduction dans laquelle on reconnaît la touche rapide et nerveuse, avec beaucoup d'interventions et de retouches, caractéristique des esquisses d'Enesco.

Retrouvé donc en 1957, le manuscrit (l'esquisse) du *Trio en la mineur,* daté «Bukarest – Sanatorium Elisabethe, 9/22 mars 1916», est tenu pourtant aux dossiers parce que (comme nous l'avons mentionné), il ne se trouve signalé dans le volume *Georges Enesco* paru aux Editions Musicales en 1964.

Quoique rendu public et interprété dans la version Hilda Jerea en 1967, *le Trio en la mineur* n'est pas inclus dans *Lexiconul de Muzicieni Români* de Viorel Cosma (Bucarest, Éditions Musicales, 1970). Ici on fait mention seulement de *l'Aubade. Trio pour violon, alto et violoncelle* (1899) dans sa version pour violon et piano, car l'auteur n'avait guère considéré nécessaire d'insérer dans son volume une pièce dont l'existence était incertaine (le trio daté 1897), ni l'autre dont l'esquisse illisible avait déclenché une reconstitution qui pouvait être signée plutôt par le nom de Hilda Jerea que par celui d'Enesco (le trio de 1916).

La monographie *Georges Enesco* éditée par l'Académie Roumaine en 1971 sous la coordination de Mircea Voicana fait jour (dans le premier volume, à la page 439), sur notre trio, de ces informations: «écrit au cours des premièrs mois de l'année 1916, il n'a pas été inclus dans la liste des "opus" énesciens. Le compositeur n'eut non plus la possibilité de transcrire la partition, et de mettre au point les indications nécessaires. Le manuscrit retrouvé après quatre décennies a dû attendre encore une dizaine d'années pour être mis en valeur». L'auteur (Alfred Hoffman) fait allusion bien entendu à la même esquisse illisible qui a fait l'objet de la reconstitution de Hilda Jerea.

Enfin, *Repertoriul general al creației muzicale românești*[4] inscrit dans la chaîne des œuvres d'Enesco *Trio pour piano, violon et violoncelle,* daté 1916 et, aussi, *Aubade. Trio pour violon, alto et violoncelle*, daté 1899. En consignant seulement les partitions d'existence certaine, le *Répertoire* ne fait pas mention du *Trio pour piano, violon et violoncelle,* écrit en 1897, considéré comme «d'école».

La première question qui se pose d'une manière justifiée quand on passe en revue ces documents est celle de savoir pourquoi on trouve tant de variations dans ce qu'on a retenu sur la création de trios d'Enesco, variations de nature à provoquer bien entendu maintes confusions. Et puis, si on fait abstraction du trio pour cordes *Aubade*, ont-ils existé vraiment deux trios pour piano, violon et cello?

Sur un trio composé en 1897, terminé et interprété en première audition en 1898, nous trouvous des données complète dans le premier volume de *Catalogul tematic al creației lui Georges Enesco,* réalisé par Clemansa Liliana Firca (Bucarest, 1985, pp. 233–234), les copies de la partition et des parties se trouvant au Musée «Georges Enesco». On peut avancer qu'à un moment donné, le trio en sol mineur à été confondu avec la partition du *Trio en la mineur,* reconsidéré aujourd'hui, notamment quand on a trouvé à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine le manuscrit original d'Enesco. D'ailleurs, les deux trios ne sauraient être confondus: un regard attentif sur les deux partitions est de nature à nous faire constater leur nette différence sur le terrain de la technique de composition due, évidemment, aux dix-neuf ans qui les séparent.

Mais, peut-être que ce n'est pas cette partition qui a été confondue, mais une autre, parce qu'elle n'est probablement arrivée à la lumière que ces dernières années. Pour plus de précision, la nécessité de vérifier l'exactitude d'un manuscrit de copiste avec l'original manuscrit d'auteur nous a mené à la sélection des manuscrits musicaux de l'Académie Roumaine. Avec l'aide de Constantin Stihi-Boos, qui nous a mis à la disposition le fonds Enesco, entré dans la possession de l'Académie après le décès de Romeo Drăghici, nous avons pu voir un manuscrit originaire et original du *Trio en la mineur* lisible, transcrit avec soin par Enesco lui-même, ainsi qu'il avait l'habitude de le faire chaque fois que les idées de la composition

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

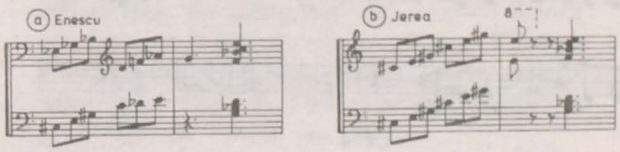
s'étaient cristallisées et qu'il était satisfait par le résultat obtenu. Ce manuscrit, *parfaitement lisible,* se trouve auprès de l'esquisse tellement «embrouillée» et «indéchiffrable» reproduite (page première) en fac-similé par la revue «Muzica» n° 9/ 1967, qui a constitué la base de la version Hilda Jerea.

Les deux manuscrits d'un seul et même ouvrage, représentant l'esquisse et, d'autre part, la mise en forme finie du *Trio en la mineur,* arrivent à se compléter et à faire attester réciproquement leur authenticité. Par exemple, l'esquisse portant sur la première page (tout comme la version finie) le titre au milieu de la page et le nom de l'auteur au coin droit en haut, est datée après chaque mouvement (la première partie – Sanatorium Elisabetha, Bucarest le 5/18 mars 1916; la deuxième partie – idem, le 7/20 mars 1916; le troisième partie – idem, 9/22 mars 1916), en nous offrant ainsi des dates exactes sur le moment de la création du trio; en même temps, la transcription, quoique sans dates, est confirmé comme étant originale par rapport à l'esquisse, écrite sur le même modèle de papier à portées, avec la même sorte d'encre et, il va de soi, de la main du même auteur, Enesco.

Maintenant on se trouve devant d'autres problèmes et questions; si cette transcription en propre, tellement claire et représentant un manuscrit de l'auter n'existait pas en 1967, quel est le moment où Romeo Drăghici l'avait découverte? Pourquoi ne l'avait-il signalé entre temps, pendant ces presque vingt ans? Mais, au contraire, si elle existait (avait été récuperée) déjà en 1967, pourquoi le travail de mise en page et de «clarifications» du texte énescien aurait-il dû être si difficile?

En comparant la version réalisée par Hilda Jerea avec le manuscrit d'Enesco on peut constater que, en général, les partitions se ressemblent de près et, en particulier, en ce qui concerne les parties du violon et du violoncelle; nous sommes d'avis que cette ressemblance n'aurait pas pu être atteinte si l'on avait travaillé seulement d'après l'esquisse «illisible».

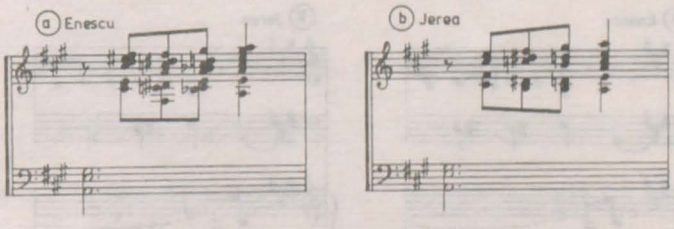
Les différences plus nettes sont dans la partie du piano, notamment en ce qui concerne quelques développements arpégiés qui, dans la version Jerea sont simplifiés et unifiés (quelquefois joués en octaves à deux mains, d'autrefois en répétant l'arpège en succession à l'octave supérieure), ce qui ne trouve pas de correspondance dans le manuscrit énescien, où la superposition des arpèges totalement différents est de nature à réaliser une sonorité tout à fait singulière, comme dans le suivant extrait du premier mouvement):



Ex. 1

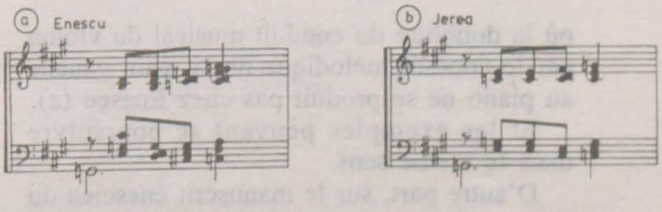
Les superpositions arpégiées de l'exemple 1 nous invitent à penser à la bitonalité, en réalisant une succession de très intéressantes sonorités harmoniques, augmentées aussi par la halte faite sur la note *sol*, qui donne un heureux complément au *mi* suspendu des cordes. C'est ainsi que dans certains moments harmoniques, le traitement en octaves présent dans la version Jerea nous apparaît comme simpliste et appauvri. Par rapport aux principes de l'harmonie classique, cette pièce peut paraître étrange, mais pensée au point de vue de l'innovateur et inventeur de sonorités qui a été Enesco, ces dérogations s'inscrivent dans la ligne des traitements harmoniques entrés dans la technique de composition du XXe siècle.

Toujours dans le même sens de la richesse harmonique il faut remarquer certains développements d'accords, comme dans l'exemple 2 (de la deuxième partie):



Ex. 2

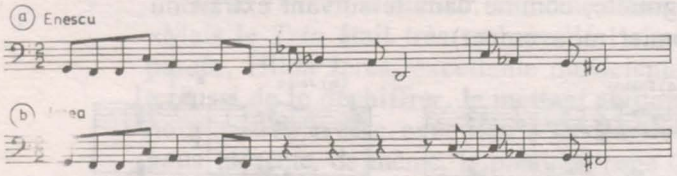
ou dans l'exemple 3:



Ex. 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

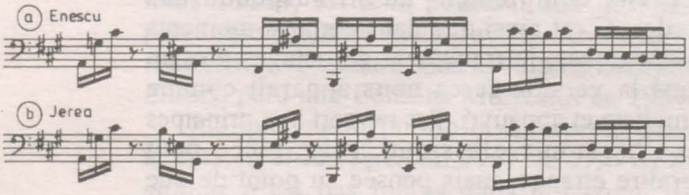
Nous signalons aussi en passant, quelques modifications qui se trouvent dans la ligne mélodique des cordes, ce qu'on peut exemplifier par un fragment de la troisième partie, la part du violoncelle:



Ex. 4

La phrase qui court apporte son plaidoyer pour la variante *a*, la cellule mélodique présente dans le manuscrit Enesco s'intégrant u point de vue du rythme et de la mélodie ans l'idée d'une progression.

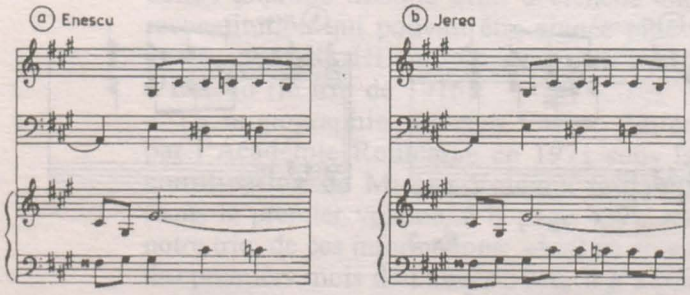
De même, en considérant l'exemple 5.



Ex. 5

Nous sommes d'avis que c'est d'un caractère plus proche d'Enesco l'idée (a) de l'amplification du motif musical en développement (de 3 à 4 et puis après à 5 notes), que l'unification et l'uniformité des motifs obtenue par panses (b).

Voici encore l'exemple 6:



Ex. 6

où la doublure du conduit musical du violon par le conduit mélodique de la main gauche au piano ne se produit pas chez Enesco (a).

Et les exemples peuvent se poursuivre dans le même sens.

D'autre part, sur le manuscrit énescien du *Trio en la mineur* il n'y a pas d'indications de nuances, ce qui suggère que l'auteur avait l'intention de revenir encore sur son texte et l'enrichir, occasion qui lui permettait d'ailleurs d'établir d'une manière définitive certaines notes sur lesquelles il oscillait encore; en tout cas il avait pris le soin de faire des signes à ces passages, ce qui prouve ses intentions de leur accorder toute son attention, pour obtenir, en les assemblant dans l'entier de l'œuvre, la meilleure formule musicale. C'est peut-être du fait qu'il n'a pas eu le temps nécessaire de réaliser ces travaux de perfectionnement qu'il a été amené à ne pas considérer cet ouvrage parmi ses œuvres dotés d'un nombre d'opus!?

Une analyse détaillée de ces démarches musicales, mesure à mesure et note après note, d'une manière comparative, de ces deux manuscrits énesciens *du Trio en la mineur* serait de nature à donner contour à une image véridique et intéressante du mode d'élaboration de notre grand compositeur; de même, une comparaison de la version originale avec la reconstitution de Hilda Jerea pourrait constituer l'objet d'une dispute passionnante. En ce qui nous concerne, animée par le simple désir de mettre en lumière un manuscrit d'Enesco resté dans un pli d'ombre pendant plus de 70 ans, nous nous permettrons de formuler nos conclusions sur l'existence de ce manuscrit du *Trio en la mineur pour piano, violon et violoncelle*:

1. Enesco a réalisé cette transcription propre (qui a été retrouvée par Romeo Drăghici en 1957) approximativement en 1916, c'est-à-dire la même année où il avait conçu cet ouvrage. Ce sont les mémoires de Romeo Drăghici qui nous apprennent que ce manuscrit existait, et qu'Enesco, regrettant d'avoir négligé de lui donner un nombre d'opus, parlait d'un *trio* realisé et non pas d'une esquisse qui ne pouvait en aucune situation prétendre d'être considérée comme une œuvre finie.

2. Les hésitations de l'auteur sur une version définitive portaient sur des points de petite envergure et sans grande importance; la partition se constitue dans un ouvrage entier et clair, le manuscrit lisible qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Académie peut être considéré comme fini.

3. En contraste avec ses autres partitions, ici Enesco n'avait pas réussi à indiquer tous les dosages d'intensité et les fluctuations de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tempo, qui étaient d'ailleurs moins fréquents et plus réduits par rapport à ce que nous sommes accoutumés de rencontrer dans la création du maître. Mais il n'est question d'aucun impédiment à l'intelligence de ces intentions de composition.

4. La comparaison du manuscrit d'Enesco avec la version qui est aujourd'hui interprétée nous donne la raison de considérer que le premier est, normalement, plus proche de la pensée de l'auteur et représente un plus grand accord avec les tendances modernes (du commencement du XXe siècle) de la technique de composition musicale.

5. Aussi, les différences entre les deux versions ne sont pas flagrantes, le manuscrit original deuvrait être mis en lumière, édité, interprété et popularisé comme tel, au nom d'un devoir d'honneur, celui de connaître Enesco, la manière dont il écrivait et dont il avait conçu ses compositions; c'est un devoir qui ne peut être infirmé du fait que l'auteur n'a pas bénéficié quelquefois du temps nécessaire pour le finissage qui assure la perfection de toutes ses œuvres.

Notes

[1]*Georges Enesco.* Sous les soins de l'acad. Georges Opresco et de l'acad. Mihail Jora. Auteurs: Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana et Elena Zottoviceanu. Coordination: Mircea Voicana. Bucureşti, 1964, 446 p.

[2]Romeo Drăghici, *Pagini enesciene inedite* (Pages inédites énesciennes), in «Muzica», XVII, n° 9, 1967, p. 9.

[3]*Ibidem.*

[4]Mihai Popesco, *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti* (Répertoire général de la création musicale roumaine), vol. II, Musique de chambre, Bucarest, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN ASPECT INÉDIT DE L'ACTIVITÉ D'ENESCO PENDANT LA GRANDE GUERRE: LES CONCERTS ÉDUCATIFS ORGANISÉS ET EXPLIQUÉS PAR I. D. ŞTEFĂNESCU

Mircea Voicana

Malgré l'existence d'une riche bibliographie concernant la vie et l'œuvre de Georges Enesco, il reste toujours suffisamment d'aspects significatifs qui n'ont pas été encore enregistrés et, de la sorte, mis à la portée de cercles plus larges de sa génération ou légués à la mémoire de sa postérité.

Parmi eux se trouve un chapitre d'activité artistique et d'éducation musicale sur lequel il nous semble utile de nous arrêter.

Ce qu'a réalisé Enesco au temps de la première guerre mondiale quand, réfugié à Jassy, il prodiguait son talent et son zèle pour adoucir par sa musique les souffrances des blessés, de tous ceux que terrassaient des événements dramatiques et la cruelle épidémie de typhus exanthématique qui avait gagné tout le pays; pour soutenir la jeunesse et les musiciens, obtenant d'ailleurs pour ces derniers la transformation de leurs obligations militaires en un concentré de forces artistiques qui s'est constitué en l'Orchestre Symphonique de Jassy capable d'offrir d'amples saisons de musique symphonique – tout cela on le sait. Sur cette réalisation d'Enesco que je viens de rappeler en dernier, on possède même le témoignage écrit de l'un des membres de cet orchestre, soit feu Romeo Drăghici, l'ancien directeur du Musée «George Enescu» de Bucarest[1], cependant que nous-mêmes avons relaté – sur les bases des matériaux d'archives et de presse – comment, au lendemain même de la guerre, cet orchestre s'est transformé dans la Société et Orchestre Symphonique «George Enescu» de Jassy, notre étude[2] présentant ses premières saisons musicales.

Mais, ce que l'on n'a pas encore consigné et mis en valeur c'est la participation d'Enesco, à la même époque et dans la même ville, à une initiative qui venait de la part du jeune professeur bucarestois I. D. Ştefănescu. Celui-ci avait réussi à créer pour les jeunes élèves réfugiés un lycée dont les matières d'étude devaient se compléter d'un vaste programme de culture générale où la musique détenait une place de choix et pour lequelle Enesco offrit appui, conseils et collaboration avec la même bonne volonté et surtout le même don de soi qu'il apportait à toute autre action d'assistance soit initiée par lui, soit demandant seulement son concours. A ce programme de culture générale vint bientôt participer toute la société cultivée du Jassy d'alors – devenu la capitale des temps durs du Royaume de Roumanie – et voici que, de bonne heure et relevant de ce programme même, prit naissance une véritable *saison d'auditions de musique de chambre à caractère explicatif, éducatif*, chose qui, à l'époque, représentait un événement hors du commun dans la vie de la ville et même du pays. C'est le déroulement de cette première saison musicale de chambre que nous sommes aujourd'hui en mesure de reconstituer.

Ion D. Ştefănescu (né en 1886 et donc de cinq ans plus jeune qu'Enesco) avait fait ses études universitaires à Bucarest (licencié en Droit en 1908 et en Lettres et Philosophie en 1909), après quoi il obtint sa nomination comme professeur d'Histoire des Arts à l'Ecole des Beaux-Arts de la capitale en même temps que de la langue et littérature françaises au Lycée «Matei Basarab», également de Bucarest. En cette qualité il conduisit en refuge à Jassy les groupes d'élèves qui, à l'instar d'une bonne part

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la population, se voyaient contraints de quitter Bucarest et la zone du pays temporairement occupés par l'ennemi en automne 1916. Soucieux de l'avenir scolaire et humain de ses disciples, I. D. Ştefănescu se décida de tout faire pour leur assurer une bonne formation culturelle: pour commencer dans le jardin de l'Université de Jassy, puis dans quelques pièces de l'immeuble même de l'Université il réussit à organiser une institution scolaire sui-generis, dénommée bientôt «Lycée des Réfugiés», mais dont les résultats et les certificats d'études seront reconnus par le Ministère de l'Instruction Publique les équivalant aux diplômes délivrés dans le cadre de l'Enseignement d'Etat. Armé d'une vaste culture, d'une solidité et d'un horizon absolument exceptionnels, cet humaniste pleinement conscient de ses devoirs et notamment du sacerdoce que doit remplir un servant de la culture, se mit à suppléer – avec le concours d'ailleurs d'un groupe de confrères – tout un corps d'enseignants de lycée et d'université, assumant aussi la lourde tâche d'exposer la majorité des leçons – leçons qu'on pourrait considérer «permanentes» et «totales» puisqu'il commençaient à les tenir le matin et les poursuivaient jusque tard dans la soirée. Son activité inlassable, sa vocation professorale, l'étendue et la diversité de sa culture et, certainement pas en dernier lieu, son don d'orateur, ainsi que l'éloquence et l'attrait qui le caractérisaient comme conférencier, devaient l'imposer tout de suite à ceux qui, en ce temps-là, l'ont connu et, d'une manière ou d'une autre, ont profité de ses vertus pédagogiques et humanistes.

A Jassy, il se trouvait avec son inégalable épouse, Margareta (Mimi), la cadette du poète Alexandru Vlahuţă, auprès duquel il avait donc passé les dernières années d'avant-guerre, rencontrant chez celui-ci, en qualité d'intimes de la maison, Delavrancea, Caragiale et Nicolae Grigorescu. Ce groupe d'amis, une amitié jamais démentie et demeurée exemplaire, représentait un des noyaux essentiels de la culture roumaine d'avant-guerre; I. D. Ştefănescu en subit l'heureuse empreinte tout comme, à l'Université, il avait brillé comme l'éminent disciple de Titu Maiorescu et Coco Dumitrescu, d'Alexandru Odobescu et Nicolae Iorga, de Pompiliu Eliade – pour ne rappeler que ces quelques coryphées de la vie culturelle roumaine à la fin du siècle passé et au début de celui-ci.

C'est à Jassy que vint au monde son fils, Alexandre, un élément exceptionnel qu'une destineé tragique attendait: après des études lycéales humanistes, puis musicales, à Paris, avec Albert Roussel (entre autres)[3] – des études dont témoignent un nombre de compositions et esquisses conservées[4] –, de même qu'après des études de byzantinologie musicale avec Iancu Petrescu qui le conduisirent à des recherches de musique byzantine annonçant dès lors une étoile sur le firmament de l'érudition roumaine et qui seront rassemblées par son père en 1936 dans le volume posthume *Sola verba*[5], le tout jeune Alexandre Ştefănescu fut gravement atteint de tuberculose pulmonaire et mourut en 1933, à peine âgé de 17 ans, causant aux siens un chagrin qui jamais ne devait s'effacer.

Le professeur Ştefănescu va poursuivre son activité d'enseignant dans le pays et à l'étranger, la doublant d'une vaste action de recherche sur le thème des monuments d'art et d'architecture de la Roumanie dans le contexte plus vaste de l'art oriental, roman et byzantin, depuis le Moyen Age aux époques plus récentes, se manifestant ainsi comme l'incontestable fondateur de ce genre d'études en notre pays. Véritable ambassadeur de la science et de la culture roumaines à l'étranger, il obtiendra à Paris le diplôme de docteur d'Etat (DPLG) dans sa spécialité – diplôme unique parmi nos érudits – et tout de suite après se verra sollicité aux chaires respectives de l'Université Libre de Bruxelles, de l'Université Catholique de Paris, donnera des conférences (très fréquentées) en Orient et en Occident, sera appelé en 1937 à la chaire de l'Université de Jassy (section de Chişinău), puis à celle de Cernăuţi, et finalement, en 1939, à Bucarest même ou il se maintiendra professeur titulaire jusqu'à sa retraite en 1948; en 1980, malgré son âge avancé, il sera nommé professeur honoraire à l'Institut des Arts Plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest, tout en continuant ses conférences à travers le pays mais aussi à Paris où on lui gardait toujours la chaire qu'il avait naguère illustrée. Il est mort à l'âge de 95 ans, en 1981, à la suite d'une opération destinée à lui alléger les souffrances d'une maladie grave[6].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Qu'il ait fait une impression formidable sur son auditoire de Jassy dans l'intervalle 1917–1918 et, particulièrement, sur ses élèves – chose qui concerne principalement le thème qui nous occupe ici –, on l'apprend directement des documents trouvés à l'occasion de la recherche que nous avons entreprise pour l'anniversaire du centenaire de sa naissance en 1986. Nous allons donc, ci-après, parcourir quelques-uns des témoignages notés dans les papiers conservés à la Maison-Musée «Alexandru Vlahuță» ou dans les dossiers du fonds d'archives «I. D. Ştefănescu» à la Bibliothèque de la Fondation d'Agapia (Moldavie), où d'ailleurs, selon son désir, le savant et les siens sont enterrés[7]. On verra de ces témoignages comment ont pris naissance et se sont développées les auditions musicales éducatives dont nous nous proposons de parler.

«Chaque jour, depuis déjà le mois de mai 1917, se réunissaient dans la cour de l'Université de Jassy tout un gros groupe d'élèves, garçons et filles, du cours supérieur lycéal, d'étudiants, de professeurs, ingénieurs, peintres et sculpteurs d'âge divers, qui avaient découvert le jeune et génial professeur I. D. Ştefănescu et qui l'avaient prié de leur donner des leçons de littérature roumaine et française, de philosophie, histoire de l'art et des civilisations, esthétique et pédagogie, ainsi que sur *le problème de la musique*» [soul.M.V.] (f.35).

«Petits et grands, appuyés contre une pierre ou une bûche, grimpés sur quelque vieux banc abîmé, dans la cour de l'Université, s'efforçaient à qui mieux-mieux de prendre des notes, la plupart réussissant à attraper des phrases entières. Et les heures s'écoulaient ainsi ininterrompues telles les eaux d'une cascade merveilleuse dont personne ne pouvait se détacher» (f.25^{v}).

«De 6 à 8 heures du soir les cours étaient communs» [...] «sous forme de conférences où tous prenaient des notes, presque sténographiques. C'étaient alors des heures d'histoire de l'art et des civilisations, de pédagogie, d'esthétique. A ces conférences inoubliables, très souvent accompagnées de projections, des auditeurs étrangers se faufilaient aussi parfois» ...(f.28).

«La leçon nous captive. I. D. Ştefănescu, en un instant, nous transporte vers des horizons dont, jusqu'à ce jour, nous autres n'avions aucune idée: il nous élève dans la sphère des plus hautes conceptions sur le Beau, le monde des harmonies, des couleurs, du génie artistique. C'est un songe [...]». «Tous regrettent que la leçon ait pris fin...» (f.20).

«De haute taille, blond, sobre, grand maître de la parole, Ionel Ştefănescu enseigne, en captivant, n'importe quelle matière des sciences morales et de l'art [...], soit en roumain, soit en français, selon qu'il s'agissait de notre littérature ou de celle française» (f.21)

«Philosophie, histoire, littérature, art, notamment peinture et sculpture, nous sont présentés avec une profonde érudition, un charme tout à fait personnel; les cours fascinent tout l'auditoire» (f.21).

«On a eu vent de la chose, de sorte qu'aux heures où Ştefănescu tient ses cours pour les matières qu'il enseigne, du monde du dehors arrive, restant debout dans l'allée d'entre les bancs, jusqu'au pied de la chaire. Le professeur parle; les heures filent à la vitesse des secondes. Voilà: le cours a commencé dans l'après-midi et à présent il y a longtemps qu'il fait sombre dehors. Ceux qui l'écoutent, debout, n'ont pas bougé un seul instant, pétrifiés. Pourtant, aucun d'eux n'a ressenti quelque fatigue» (f.23).

«Dans cette ambiance ont lieu les conférences de Ştefănescu sur la nouvelle, le roman, le théâtre roumain, français, russe, anglais» [...] «Et le grand professeur déroule ainsi devant nous la pensée philosophique de Kant, jusqu'à Charles Renouvier et Bergson. Commencent ensuite des séminaires» (f.23).

«Les jours de fête, le professeur Ştefănescu organise pour ses élèves des excursions aux monuments d'art de Jassy et des environs» (f.23).

«Sous peu, il réussit à procurer pour sa classe un piano. Des artistes remarquables viennent donner des concerts de piano [...]». «Cella Delavrancea...». «Avant chaque concert, le professeur Ştefănescu nous donne des renseignements biographiques concernant les compositeurs et des explications sur les opus du programme. Peu après, voici qu'un après-midi le monde qui reste debout dans la classe se range de côté; vers la table qui sert de chaire avançait Georges Enesco. A travers la vitre, le bleu vif du ciel. De sous l'archet du maître, déferlent les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vagues de la mer. Bientôt, le ciel se parsème d'étoiles; dans un coin, le professeur Ştefănescu écoute les merveilleux accords. Notre classe est devenue une académie. Pythagore aussi, dit-on, tenait ses conférences dans la nuit étoilée, au bord de la mer. Le doux souffle du violon d'Enesco nous y transporte. Et je reste toujours sur cette pensée le lendemain tandis que j'écoute Ionel Ştefănescu nous expliquer la théorie cosmogonique de Laplace. On dirait Pythagore découvrant à ses élèves la corrélation mystérieuse des chiffres»... (f.24).

«Mais le grand jour était celui de Samedi... Après cinq heures du soir arrivaient nos hôtes et invités habituels pour la conférence qui faisait culminer la modestie de M. Ştefănescu: le problème de la musique; dans la seconde partie de sa conférence il nous expliquait le programme de l'audition musicale qui allait avoir lieu là-bas, dans notre petite salle devenue pourtant suffisante pour plus de deux cents personnes» (f.26^{V}).

«Ce n'est que pendant la conférence que nous apprenions la surprise du jour: le programme et surtout les interprètes. Et la porte s'ouvrait largement à sept heures, laissant passer notre grand et insurpassable maître Georges Enesco, tout jeune alors mais déjà tout aussi célèbre que durant sa maturité. Et son violon se mettait à résonner comme nul autre au monde, dans le clair-obscur, ainsi qu'il aimait jouer, accompagné du maître Alfred Alessandrescu. *Et c'est souvent qu'il venait parmi nous. Georges Enesco, car il s'était pris à chérir notre coin et sentait la joie envoûtée qu'il laissait derrière lui*» [soul.M.V.]. «Venaient aussi parmi nous maîtres Costică Bobescu, C.C. Nottara, Sibianu, Barozzi» (f.27). «Notre piano, emprunté pour toute la durée de l'année à la famille Gatoschi de Jassy, était aussi en fête le Samedi». «Je n'ai jamais compris comment se débrouillait M. Ştefănescu pour amener chez nous, [...] ces maîtres célèbres et comment eux-mêmes venaient avec tant d'amour chaque fois qu'il les invitait?» (f.27).

Venant renforcer et clarifier ces émouvants témoignages, voici maintenant quelques attestations documentaires recueillies dans les actes mêmes des dites Archives Ştefănescu:

Entre les feuillets 30 et 33 du dossier n° 6 se trouvent les esquisses de programme du cycle d'auditions musicales, écrites par Ştefănescu et établies – selon qu'il le dit lui-même – sous les conseils et avec l'appui d'Enesco, et dans le même dossier, entre les feuillets 55 et 59, se trouve la liste des auditions, dressée par l'un des auditeurs (il ressort des dossiers de correspondance des archives mentionnées[8] que l'élève-auditeur s'appelait D. Nuţescu); à cette liste établie après des dizaines d'années (voire sur la demande de Ştefănescu) à partir des programmes conservés, Nuţescu joint une mention finale spécifiant l'absence des programmes concernant les auditions 32–39, ainsi que les auditions 41 et 42. La liste, qui commence au f.55, est intitulée: «Le programme des auditions musicales du Lycée des Réfugiés, 1917–1918, Jassy, directeur: le professeur I. D. Ştefănescu»; elle débute par la précision suivante: «Ces auditions étaient organisées par le directeur du lycée pour l'éducation musicale des élèves, en guise d'illustrations des leçons d'histoire et d'esthétique de la musique tenues par le professeur-directeur I. D. Ştefănescu».

Voici les programmes – tels qu'ils ressortent dans la mesure où nous avons pu les reconstituer en compulsant les deux listes:

1. *Samedi 25 novembre 1917*

Pr M. Barbu (violon); Smaranda Georgescu (piano)[9]

– Padre Martini	Andantino
– Mozart	IIe Symphonie (piano 4 mains, avec Mlle Simionescu)
– Saint–Saëns	Rondo Capricioso
– Brahms	Valse (piano)
– Chopin	Nocturne (piano)

2. *Samedi 2 décembre 1917*

Mircea Bârsan (violon); Nicolae Caravia (piano)

– Veracini	Sonate en mi mineur
– Nardini	Concerto en mi mineur
– Bach	Chaconne (piano)
– Couperin	Chanson Louis XIII et Pavane
– Pugnani	Prélude et Allegro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. *Samedi 9 décembre 1917*

Mircea Bârsan (violon); Smaranda Georgescu (piano)

– Haendel	Sonate en Ré majeur
– Vitali	Chaconne
– Chopin	Polonaise
– Fr. Bach	Grave
– Porpora	Menuet

4. *Samedi 16 décembre 1917*

Georges Enesco (violon); Nicolae Caravia (piano)

– Tartini	Le trille du diable
– Couperin	La Précieuse
– Francoeur	Sicilienne et Rigaudon
– Tartini	Variations sur un thème de Corelli
– César Franck	Sonate

5. *Lundi 18 décembre 1917*

M. Barbu (violon); Sibianu (piano)

– Vieuxtemps	Sérénité
– Sgambatti	Nenia (piano)
– Chopin	Valse en do dièze mineur (piano)
– Barbu	Danse roumaine
– Sibianu	Rhapsodie roumaine (piano)
– Sibianu	Chopiniade (piano)
– Couperin	Chanson Louis XIII et Pavane
– Beethoven	IXe Sonate (à Kreutzer)

6. *Samedi 23 décembre 1917*

Mircea Bârsan (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Mendelssohn	Concerto (1er mouvement)
– Chopin	Ballade (piano)
– Leclair	Sarabande et Tambourin
– Padre Martini	Andantino
– Bach	Aria

7. *Mardi 26 décembre 1917*

Dorin Demetrescu (violon); Sibianu (piano)

– Tartini	Sonate en Sol majeur
– Wieniawski	Légende
– Dvořak	Humoresque
– Wieniawski	Mazourka I
– Giardini	Musette
– Massenet	Sérénade à Molière
– Bach	Aria
– Beethoven	VIIe Sonate en Ut mineur

8. *Samedi 30 décembre 1917*

M. Barbu (violon); Sibianu (piano)

– Boccherini	Allegretto
– G. Pugnani	Tempo di Minuetto
– Sibianu	Danse roumaine
– Sibianu	Sérénade
– Sibianu	Romance sans paroles (piano)
– Grieg	Sonate en Fa majeur
– Svendsen	Romance

9. *Samedi 6 janvier 1918*

Mircea Bârsan (violon); Smaranda Georgescu (piano)

– Svendsen	Romance
– Wieniawski	Concerto en Ré mineur
– Beethoven	IIe Sonate en La majeur

10. *Samedi 13 janvier 1918*

C.C. Nottara (violon); Scărlătescu (piano)

– Bach	Aria
– Chopin	Nocturne (arrangement pour violon et piano par Scărlătescu)
– G. Fauré	Berceuse

11. *Samedi 20 janvier 1918*

C. Bobescu (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Bach	Prélude et Gavotte
– Dvořak	Humoresque
– Wieniawski	Souvenir de Moscou
– Wieniawski	Légende
– Schubert	Moment musical
– Sarasate	Zigeunerweisen

12. *Samedi 27 janvier 1918*

Scărlătescu et Antonin Ciolan (piano à 4 mains)

– Mozart	L'Ouverture à Don Juan
– Beethoven	L'Ouverture à Egmont
– Mendelssohn	L'Ouverture à "Die schöne Mélusine"
– Weber	L'Ouverture à Freischütz
– Beethoven	L'Ouverture à Coriolan
en bis:	Polonaise brillante

13. *Samedi 3 février 1918*

Flor Breviman (violoncelle); Jean Athanasiu (voix); Alfred Alessandrescu (piano)

– Gluck	Andante	violoncelle & piano
– Popper	Wie einst in schönen Tagen	violoncelle & piano

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Schubert	Am Meer (lied)	voix et piano
– Giordano	L'Aria d'"André Chénier"	voix et piano
– Nottara	Siciliana	violoncelle et piano
– Daniel van Goëns	Scherzo	violoncelle et piano
– Gluck	Andante	violoncelle et piano
– Leoncavallo	Prologue à "Pagliacci"	voix et piano
– Aurel Eliad	"Codrule, codruțule"	voix et piano
– Schubert	Der Wanderer (lied)	voix et piano
– Schumann	Die zwei Grenadieren	voix et piano

14. *Samedi 10 février 1918*

Georges Enesco (violon); Nicolae Caravia (piano)

– Nardini	Sonate en Ré majeur (4 mouv.)
– Corelli	Folies d'Espagne
– Couperin	Aubade Provençale
– Pugnani	Tempo di Minuetto
– Lekeu	Sonate (3 mouv.)

15. *Samedi 17 février 1918*

Socrate Barozzi (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Friedeman Bach	Grave
– Couperin	Chanson Louis XIII et Pavanne
– Francœur	Sicilienne et Rigaudon
– Fibich	Poème
– Kreisler	Caprice Viennois
– Kreisler	Tambourin Chinois
– (Tartini)	Variations sur un thème de Corelli (arrangées par Kreisler)

16. *Jeudi 22 janvier 1918*

C. Bobescu (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Kreisler	Liebeslied
– Kreisler	Liebesfreude
– Kreisler	Schöne Rosmarin
– Sarasate	Caprice basque
– Schumann	Träumerei
– Rachmaninoff	Danse hongroise
– Hubay	Le ménétrier [luthier] de Crémone
– Mendelssohn	Concerto pour violon
– Kreisler	Caprice Viennois

17. *Samedi 24 février 1918*

[Audition Beethoven] C.C. Nottara (violon); Scărlătescu et Mlle Stătescu (piano)

- Adagio de la Sonate en Ut mineur
- Ire Sonate en Ré majeur
- Deux marches (piano à 4 mains)
- L'Ouverture à Prométhée (piano à 4 mains)
- La Sonate à la lune [le texte original du programme respectif porte „Sonata *la lună*"– note M.V.]

18. *Mardi 27 février 1918*

M. Barbu (violon); C.Meissner et A.Ciolan (piano)

– Mozart	VIe Sonate (Barbu et Meissner)	
– Kreisler	Liebesleid	(Barbu et Ciolan)
– Gossek	Gavotte	(Barbu et Ciolan)
– Haendel	Sonate en La majeur	(Barbu et Ciolan)
– Barbu	Jeunesse	(Barbu et Ciolan)
– Lalo	Symphonie espagnole	(Barbu et Ciolan)

19. *Samedi 3 mars 1918*

Flor Breviman (violoncelle); Nicolae Caravia (piano)

[Audition Beethoven]

- L'Appassionata (piano)
- Horn-Sonate, op.17 (violoncelle et piano)
- Mondschein-Sonate, op.27 (piano)
- Ire Sonate, Andante et Finale (piano)

20. *Samedi 10 mars 1918*

C.Bobescu (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Bach	2e Concerto en mi minieur
– Mendelssohn	Concerto pour violon
– Sarasate	[Fantaisie] Carmen de Bizet
– Hubay	Le ménétrier [luthier] de Crémone

21. *Jeudi 15 mars 1918*

Sibianu (piano)

[Audition Chopin]

- Prélude nº 20
- Variations brillantes
- Nocturne nº 8

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Valse nº9
– Berceuse op. 57
– Mazourka (45)
– Nocturne nº5
– Valse en do dièze
– Sibianu Chopiniana

22. *Samedi 24 mars 1918*

Mme Drăgulinescu-Stinghe (voix); Florica Acontz et Antonin Ciolan (piano)

– Beethoven — Sonate op. 81 "Les Adieux" (3 mouv.) au piano: Mlle Acontz
– Mendelssohn — Concerto en sol mineur (2 pianos)
– Les noces de Jeanette } Mme Drăgulinescu-Stinghe et A. Ciolan
– Muguette
– Jeune fillette. Chanson ancienne } idem
– Reynaldo Hahn – Le paysage
– Bach — Prélude et Fugue (Florica Acontz)

23. *Jeudi 29 mars 1918*

Smaranda Georgescu, Florica Acontz (piano)

– Scarlatti — Etude } (Smaranda Georgescu)
– Mac Dowel — Hexentantz
– Chopin — Mazourka } (Florica Acontz)
– Brahms — Rhapsodie

24. *Samedi 31 mars 1918*

Cella Delavrancea (piano)

– Chopin — Etude en Fa majeur
– Chopin — Etude posthume
– Chopin — Nocturne. Le dernier cri de la Pologne
– Schumann — La Nuit. Essor
– Chopin — Etude
– Brahms — Valse nº5

25. *Jeudi 5 avril 1918*

Mircea Bârsan (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

– Beethoven — IXe Sonate (à Kreutzer)
– Franck — Sonate

26. *Samedi 7 avril 1918*

Nicolae Caravia (piano)

– Chopin — Etude
– Chopin — Nocturne
– Chopin — Ballade
– Beethoven — Mondschein-Sonate
– Grieg — Printemps
– Raff — Fileuse
– Volkmann — Etudes

27. *Jeudi 12 avril 1918*

Mircea Bârsan (violon); A. Ciolan (piano)

– Beethoven — IIe Sonate
– Fibich — Poème
– Kreisler — Schöne Rosmarin
– Kreisler — Tambourin Chinois
– Lalo — Symphonie espagnole (5 mouvements)

28. *Samedi 14 avril 1918*

C. Bobescu (violon); Florica Acontz (piano)

– Tartini — Sonate en sol mineur
– Tchaïkovski — Sérénade mélancolique
– Wieniawski — Polonaise brillante
– Dvořak — Humoresque

29. *Samedi 5 mai 1918*

Flor Breviman (violoncelle); Alfred Alessandrescu (piano)

– Beethoven — IIIe Sonate en La majeur
– Gabriel Fauré — Elégie
– Haendel — Sarabande
– Gluck — Andante (bissé)

30. *Samedi 12 mai 1918*

M. Barbu (Ier violon); A. Ciocan (IIe violon); Teodor Popovici (alto); Flor Breviman (piano)

– Beethoven — Quatuor
– Lalo — Symphonie espagnole (Barbu et Ciolan, celui-ci au piano)
– Dvořak — Quatuor

31. *Jeudi 17 mai 1918*

C.C. Nottara (violon); Scărlătescu (piano)

– Mozart — VIIIe Sonate
– Nardini — Sonate
– Scărlătescu — Nocturne
– Vitali — Chaconne

32. *Lundi 21 mai 1918*

M. Bârsan (violon); Alfred Alessandrescu (piano)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Beethoven IXe Sonate (à Kreutzer)
– C. Franck Sonate

33. *Mercredi 23 mai 1918*

(sous la coupole de l'Université)

Mircea Bârsan (Ier violon); Const. Bobescu (IIe violon); Jean Bobescu (alto); Flor Breviman (violoncelle)

– Beethoven VIIe Quatuor en Fa majeur
– Grieg Quatuor en sol mineur

34. *Jeudi 24 mai 1918*

(sous la coupole de l'Université)

C. C. Nottara (Ier violon); Antonin Ciolan (IIe violon); T. Popovici (alto); Flor Breviman (violoncelle); Alfred Alessandrescu (piano)

[Audition César Franck]
– Quatuor
– Sonate
– Quintette

35. *Samedi 26 mai 1918*

C. Alexandrescu (piano)

– Liszt Etude de Paganini
– C. Alexandrescu Valse lente de concert
– Chopin Nocturne en Fa majeur
– Peroni L'Andalouse

36. *Dimanche 3 juin 1918*

Mircea Bârsan (violon); Georges Enesco (piano); Alfred Alessandrescu (piano)

– Grieg Sonate en fa mineur (Bârsan et Alessandrescu)
– Enesco Sonate en fa mineur (Bârsan et Enesco, celui-ci au piano)

Nous avons commencé par dire que la liste ci-avant n'est pas complète. En effet, il ressort du document «Nuțescu» ainsi que d'autres sources et y compris de la conférence même donnée par I.D. Ştefănescu au Conservatoire de Jassy, que cette «saison musicale» – l'expression nous semble adéquate par la richesse des programmes – aurait compté 42 concerts-audition. Néanmoins, telle qu'elle se présente ainsi reconstituée, la liste met en lumière quelques aspects qui méritent d'être retenus: la sphère de préoccupations des auteurs des programmes (I.D. Ştefănescu et, quand c'était possible, Georges Enesco), le cercle de musiciens invités en permanence à se manifester dans le cadre de cette action artistique éducative et la fréquence (constante et parfois accélérée) des auditions. En plus elle fait ressortir, indirectement, l'intérêt toujours vif qu'y prenaient les auditeurs et, surtout, le bagage de connaissances et les appréciations averties dont surement faisait preuve Ştefănescu à qui revenait la tâche non seulement de «présenter le concert» dans le sens actuel, mais de tenir une véritable conférence introductive en marge du programme respectif. A remarquer à propos de cette conférence introductive qu'Enesco, lors de son récital du Samedi 16 décembre 1917, lui ajouta ses propres considérations à l'intention des jeunes auditeurs présents; le fait est mentionné textuellement dans la liste «Nuțescu»: «Georges Enesco donna des explications au sujet des titres de certains morceaux joués».

Sur la totalité des auditions consignées, trois attestent la participation directe d'Enesco en qualité d'interprète: comme violoniste pour la 4e et la 14e, comme pianiste pour la 36e. Pour les autres, il a entraîné ses collaborateurs immédiats (Nicolae Caravia ou Alfred Alessandrescu, entre autres) ou quelques-uns de ses confrères qui – tout comme lui et avec lui – se dépensaient en ces temps durs au nom de la musique, rassérénant ainsi le climat. Il arrivait aussi que Ştefănescu lui-même priait quelques musiciens notoires – le cas de Cella Delavrancea – et, d'ailleurs, des documents existent pour attester cette affirmation. Par exemple, Florica Acontz Nitzulescu, professeur et remarquable pianiste en son temps de Jassy, possède toujours l'original de la lettre qu'en mars 1918 lui adressa I.D. Ştefănescu pour solliciter sa collaboration, lettre qu'elle a eu l'obligeance de nous permettre de photocopier en juin 1986 et de reproduire ci-joint en fac-similé; par la même occasion, nous exprimons ici notre reconnaissance à Stasia Petrescu-Dîmboviţa qui, généreusement, nous a facilité une entrevue avec la vénérable pianiste. Voici le texte de cette lettre manuscrite dont l'écriture, à l'encre, est droite et soignée:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mademoiselle,

Depuis que les élèves et le public vous ont entendue au concert symphonique, tous me demandent de vous entendre, si possible, à l'une de nos auditions, où tous nos grands musiciens nous ont déjà prêté leur concurs.

Je viens, au nom d'un public entendu et respectueux de l'art, vous prier de venir parmi nous Samedi 24 mars une heure... [7 points de suspension! - soul.M.V.]

Tous nous vous désirons et j'espère que vous accepterez ma prière et ma date.

Croyez à mes sentiments les meilleurs,
(ss) I.D.Stefănescu

Jassy, 19/3 – 1918

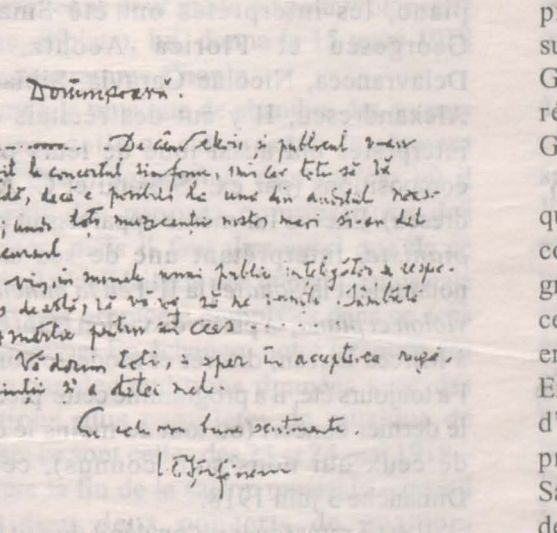


Fig. 1. – Invitation de I. D. Ștefănescu à Florica Acontz (-Nițulescu) pour collaborer aux Auditions de musique de chambre de Jassy (1918).

Il convient de retenir de cette lettre non seulement l'appréciation accordée à la destinataire – aiguillonnée à se ranger parmi «tous les grands musiciens» ayant déjà prêté leur concours aux auditions qui nous occupent ici, mais aussi le fait que I.D.Ștefănescu s'adresse à celle-ci au nom *des élèves et du public,* avec la certitude que les illustrations musicales de ses conférences éducatives étaient arrivées à être suivies par un cercle d'auditeurs «entendus et respectueux de l'art» beaucoup plus large que celui des élèves pour lequel les auditions avaient été initialement envisagées. La date proposée dans la lettre d'invitation correspond à la liste des programmes que nous venons de présenter: ainsi qu'on l'a vu, ce Samedi-là, Florica Acontz a effectivement interprété «Les Adieux» de Beethoven, Prélude et Fugue de Bach et le Concerto en sol mineur de Mendelssohn-Bartholdi dont la partition d'orchestre en réduction pour piano était jouée au second piano par Antonin Ciolan qui accompagna du reste aussi le programme soutenu le même jour par la cantatrice Elena Drăgulinescu-Stinghe. Mais, l'invitation en question eut un résultat supplémentaire, encore plus heureux, puisqu'elle occasionna l'inscription d'un autre programme, totalement pianistique, fixé au Jeudi immédiatement suivant, soit le 29 mars 1918, quand Smaranda Georgescu et Florica Acontz se partagèrent le récital: Scarlatti et Mac Dowel (Sm. Georgescu), Chopin et Brahms (Fl. Acontz).

A retenir également au sujet de cette dernière, qu'elle avait déjà connu un beau succès lors du concert symphonique donné par l'orchestre groupé grâce aux efforts d'Enesco, précisément celui dont parle la lettre d'invitation. Il faut dire en plus qu'elle s'était déjà fait remarquer par Enesco comme une très bonne pianiste l'année d'avant quand il l'avait entendue interpréter sa propre *Suite pour piano op. 10* (Toccata, Sarabande, Pavane, Bourrée), ce qui lui valut, de la part du maître, une flatteuse dédicace (rédigée en français) sur la couverture même de l'édition Enoch–Paris de l'œuvre, dédicace que voici:

«À ma très charmante interprète,
Mademoiselle Acontz,
en remerciement pour la bonne surprise de s'entendre si bien interprété à Jassy,
Respectueusement,
(ss) Georges Enesco 1916»

Revenant à présent aux concerts soutenus par Enesco même, il convient de mentionner que dans le dit fonds documentaire d'archives se trouvent – aux feuillets 36 et 37 – deux notes manuscrites du maître, non signées, qui comprennent le programme proposé pour l'audition de décembre 1917 et, respectivement, pour celle de février 1918. Sur ces notes, écrites

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

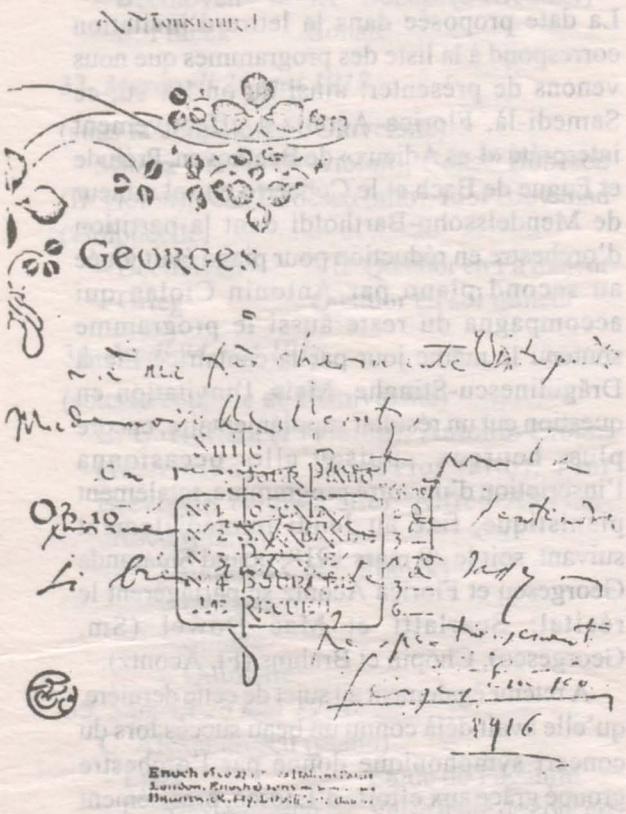


Fig. 2. – Dédicace d'Enesco à Florica Acontz (-Nițulescu) en 1916.

à l'encre noire – chacune sur un quart de page –, I.D. Ștefănescu a marqué, à l'encre également: «Samedi 16 déc. 1917, Jassy» (sur la première) et «G. Enesco, le 10 février 1918». A côté des pièces proposées de Tartini, Couperin, Francœur (pour le 16 déc. 1917) et Nardini, Corelli, Couperin, Pugnani (pour le 10 février 1918), Enesco a inscrit dans les deux programmes, en guise de centre de pesanteur, deux pièces plus difficiles et, à la fois, plus «modernes» face à des programmes aussi «classicisants», à savoir la Sonate de César Franck (au premier récital) et celle de Lekeu (au second). C'était en effet une démarche éducative importante compte tenu d'un public encore peu familier de la musique de chambre plus récente et, partant, moins diffusée en concerts. La Sonate de Franck sera d'ailleurs reprise dans le récital du 5 avril 1918 donné par Mircea Bârsan et Alfred Alessandrescu; de même, à côté de Franck et Lekeu, on voit apparaître aussi dans les programmes de ces auditions Gabriel Fauré (avec sa Berceuse, le 10 janvier 1918, confiée à C.C. Nottara et Scărlătescu), Massenet (avec sa *Sérénade à Molière*, le 26 décembre, par Dorin Demetrescu et Sibianu) et Grieg avec le quatuor en sol mineur.

Sur les 42 auditions (en fait 36 que nous avons pu reconstituer), la majorité était réservée au violon avec piano; quelques-unes le furent avec violoncelle et piano, alors que d'autres points du programme général concernèrent la musique vocale avec piano; pour les récitals de piano, les interprètes ont été Smaranda Georgescu et Florica Acontz, Cella Delavrancea, Nicolae Caravia, Sibianu, C. Alexandrescu, Il y eut des récitals où les interprètes ont aussi joué de leurs propres compositions (par ex.: Sibianu et C. Alexandrescu). Enesco lui-même apparaissait comme *pianiste*, interprétant une de ses œuvres, notamment la *Sonate* [la IIe] *en fa mineur pour violon et piano*, la partie de violon étant confiée à Mircea Bîrsan; discret et modeste comme il l'a toujours été, il a programmé cette pièce pour le dernier concert (ou tout au moins le dernier de ceux qui nous sont connus), celui du Dimanche 3 juin 1918.

Il est à remarquer qu'en dépit du fait que les auditions avaient en général lieu le Samedi dans la soirée, certains concerts – appelons-les «extraordinaires» – ont été programmés aussi les Lundis, Jeudis ou Dimanches ou autre jours encore, si bien qu'on ne peut que difficilement comprendre où, quand, auraient pu encore être inscrits les concerts dont il nous manque les programmes.

Les programmes que nous avons trouvés mentionnent parfois en parenthèse le nombre de mouvements dont se composait la pièce inscrite à l'endroit du point respectif du programme. C'était sans doute une mesure de précaution pour empêcher que l'audition fût interrompue par des applaudissements entre les mouvements. Mais d'autres fois le programme consigne l'espèce précise du mouvement: ainsi,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au premier point du programme du 26 décembre 1917 (Dorin Demetrescu / Sibianu), I.D. Ştefănescu note pour la *Sonate en Sol majeur* de Tartini: Allegro moderato, Presto non troppo, Largo, Allegro commodo; ou bien, pour la *IIe Sonate en La majeur* de Beethoven, inscrite comme la dernière pièce de l'audition du 6 janvier 1918 (Mircea Bârsan / Smaranda Georgescu), il a ajouté: Allegro vivace, Andante ... et Allegro... .

Le 24 février 1918, C.C. Nottara et Scărlătescu + Stătescu ont dédié tout le programme aux œuvres de Beethoven pour violon et piano, respectivement piano à 4 mains, tandis que le 3 mars 1918, Flor Brevimen et Nicolae Caravia donnèrent un récital de musique beethovénienne pour piano ou pour violoncelle et piano. Sibianu, lui, donna le 15 mars 1918 tout un programme Chopin.

Quant à la musique de chambre des auteurs roumains, celle-ci est presque totalement absente des programmes, sauf les cas où il s'agissait des propres compositions des interprètes, mais il faut dire aussi que de ce temps-là il n'existait pas une littérature musicale tant soit peu propice à compléter dans ce sens le programme. En échange, notre attention est retenue par des auditions données avec des formations plus complètes de musique de chambre; ce sont celles des 23 et 24 mai 1918 – donc vers la fin de la saison musicale – quand eurent lieu deux concerts de quatuors (Beethoven, Grieg, Franck) et, respectivement, de quintette (Franck). Elles prouvent, d'une part, le soin accordé par les organisateurs au critère progressif dans l'éducation des auditeurs, et d'autre part le niveau de sensibilité atteint par les élèves et le public plus large, ce dont témoigne aussi le fait que pour ces deux auditions on ait accepté de mettre à leur disposition la salle même de festivités de l'Université de Jassy.

A présent, une fois exposées nos rapides remarques au sujet des auditions de musique de chambre expérimentales-éducatives organisées à Jassy dans l'intervalle 1917–1918 par I.D. Ştefănescu avec l'aide et sous les judicieux conseils de Georges Enesco, une double conclusion semble pouvoir être crayonnée:

En ce qui concerne Enesco: le voici dans la posture de pratiquer de la pédagogie musicale à l'intention d'un élément humain généralement non-formé encore. Nous le voyons s'attacher à cette activité avec tout le zèle dont il était capable, de sorte que désormais elle ne saurait plus ne pas s'ajouter en tant que facette supplémentaire d'une activité déjà riche en aspects divers.

En ce qui concerne I. D. Ştefănescu: tout l'ensemble de données recueillies à son sujet se constitue non seulement en éloge mérité mais aussi en témoignage de la qualité intellectuelle, du savoir et de la sensibilité qui le caractérisaient en fait d'histoire de la musique. Sans cela, tant de ceux qui, à ce moment-là, représentaient ce qu'il y avait de mieux parmi les musiciens roumains auraient-ils répondu si promptement à son appel? Et se seraient-ils dépensés à ses côtés avec tant de zèle dans une action de semblable envergure et responsabilité? Et Enesco, aurait-il accepté d'appuyer cette activité, de la patronner presque, musicalement parlant, de se laisser «introduire» auprès des auditeurs par un homme qui n'aurait pas eu des qualités hors du commun, situées entre l'histoire et l'esthétique tant soit peu proches de son propre niveau dans l'art? Sûrement, non. Et tout plaide, indirectement mais fortement, en faveur de cet injustement oublié professeur I.D.Ştefănescu. Cependant, la réponse documentaire à ces questions vient elle aussi à notre rencontre: en effet, entre Enesco et Ştefănescu,les relations n'en sont pas restées là, à cette première, féconde et désintéressée collaboration. Au contraire, pleinement satisfaits l'un de l'autre, ils poursuivirent à Bucarest également, et même à Paris, leur collaboration si réussie en matière de concerts éducatifs du type de ceux de Jassy organisés par Ştefănescu pendant la Grande Guerre.

Cela résulte d'abord des propres aveux de ce dernier lors d'une conférence sur Enesco tenue au Conservatoire de Jassy et enregistrée sur bande magnétophonique, à laquelle nous avons eu accès grâce à l'amabilité des professeurs George Pascu et Mihail Cozmei, sans oublier assurément la bienveillance de la responsable de la Phonothèque du dit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Conservatoire, tous ayant ici droit à l'expresion de ma vive reconnaissance. Pourtant ce ne sont pas seulement les propres affirmations de Ştefănescu dont il faille tenir compte – en tant que l'un des constituants du couple culturel dont nous honorons ici la mémoire – car voici des attestations documentaires trouvées dans les matériaux d'archives mentionnés au début de la présente étude[10]:

«Rentré, en décembre 1918 du refuge à Bucarest, je continuai d'assister aux cours tenus par Monsieur le Pr I. D. Ştefănescu à la «Casa Şcoalelor» [«Maison de l'Ecole» – n.tr.] chaque soir de sept heures à huit heures et demie. On faisait le romantisme français, sans doute dans le plus beau français; ensuite des cours d'Histoire de l'Art avec projections, d'Esthétique et Histoire des Civilisations; *et une fois par semaine on avait repris le problème de la musique, joint à de la musique de chambre des plus fameux de nos maîtres* [notre soul. – M.V.].

Le public était à présent bucarestois, de tout degré, de toute spécialité, en premier lieu des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, des peintres et des sculpteurs, M.Ştefănescu étant aussi professeur à cette école-là. Nombre des anciens élèves de Jassy venaient religieusement l'écouter et formaient l'atmosphère de naguère, cherchant à souder aussi les nouveaux arrivants. Comme j'étais heureuse en me dépêchant le soir venu à ces cours, d'abord comme élève de la VIIIe, puis comme étudiante pendant tous mes quatre ans, quand d'ailleurs M. Ştefănescu organisa aussi nos voyages d'études en Grèce et Italie».

Sur une continuation à Paris – où tant Enesco que Ştefănescu vivaient la plupart du temps, hors les vacances – de ces auditions illustratives du «problème de la musique», ainsi que disent les sources, nous ne pourrions trop en parler du moment que les documents nous manquent. Nous ne savons même pas si elles avaient lieu pour les étudiants roumains et un public d'origine roumaine se trouvant à Paris, ou bien aussi, ouvertement organisées pour un public plus vaste. Nous avons cependant découvert dans la «Maison-Musée Al. Vlahuţă» d'Agapia[11] la trace documentaire des bonnes relations de collaboration qui persistaient entre ces deux représentants de la culture roumaine. Il s'agit d'une lettre manuscrite de Georges Enesco à I.D.Ştefănescu, datée de 1932 et rédigée en roumain:

26, Rue de Clichy
Sâmbătă în 4 iunie 1932

Scumpe Domnule Profesor,

Mulţumesc din inimă pentru gentilele Dv. cuvinte. Aveţi posibilitatea de a trece un moment pe la mine mâine Duminică dimineaţa pe la 10 1/4 ore? Aşi/fi/fórte fericit să vă strâng mâna.

Al Dv. credincios şi devotat
(ss) George Enescu[12]

C'est là, sans doute, un simple geste courtois mais qui prouve l'appréciation mutuelle et le niveau d'égalité spirituelle qui s'étaient établis entre les deux partenaires, laissant transparaître l'ambiance de confiance et entente qui sûrement régnait entre les deux, cimentée – nous le supposons – par la continuation de l'ancienne et si heureuse collaboration au service de l'éducation musicale des esprits.

Notes

[1]Romeo Dăghici, *George Enescu, muzicianul patriot* (Georges Enesco, le musicien patriote), in *Supplément* de la revue «*Muzica*», Bucarest, 5, nº 5, mai 1955.

[2]Mircea Voicana, *Condiţiile şi etapele constituirii Societăţii muzicale "George Enescu" de la Iaşi* (Les conditions et les étapes de la fondation de la Société musicale «Georges Enesco» de Jassy), in «*Studii şi Cercetări de Istoria Artei*», Bucarest, 10, nº 2, 1963, pp. 510–519.

[3]Il résulte des documents conservés dans les archives I. D. Ştefănescu d'Agapia le zèle du disciple et les appréciations favorables du maître; toujours ici, on trouve quelques éléments de la correspondance entre Albert Roussel et I.D.Ştefănescu.

[4]Voir notre communication *Elanuri frânte: Alexandru I. Ştefănescu* (Elans brisés: A.I.S.), présentée au Centre d'Etudes «George Enescu», le 15 décembre 1986.

[5]Volume réalisé dans l'imprimerie de Neamţ, 326 p.

[6]La personnalité scientifique de I. D. Ştefănescu et ses contributions à la théorie et à l'histoire de l'art en général et de l'art roumain ancien en particulier ont fait l'objet du symposium organisé le 25 septembre 1986 dans le cadre des «Journées de l'Université Alexandru Ioan Cuza» de Jassy, et du symposium du 9 mai 1987 soutenu pendant la session scientifique des «Journées de l'Institut d'Histoire et d'Archéologie A.D. Xenopol» de Jassy, marquant 100 ans depuis la naissance et 5 ans depuis la mort du grand

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

savant. Voir aussi: Mircea Voicana, *I. D. Stefănescu – istoric, filosof și sociolog al artei și culturii* (I. D. S. – historien, philosophe et sociologue de l'art et de la culture), in «Viitorul social», LXXX, (4), juillet-août 1987, pp. 347–354.

[7]Les données les plus importantes qui suscitent l'intérêt de notre thème se trouvent dans les dossiers 14 et 06 de ces archives. Nous visons ce dernier dans les mentions accompagnant les citations qui suivent, extraites des souvenirs et des lettres des anciens élèves et étudiants ou de l'auditeur.

[8]Voire note 7, Doss. 02 Correspondance, folio 86.

[9]Devenue ultérieurement, par son mariage, Smaranda Atanasoff, celle-ci aura maintes fois plus tard l'occasion de collaborer comme pianiste avec Georges Enesco.

[10]Doss. no. 6, f. 28[v].

[11]Dans la deuxième vitrine centrale du hall de la «Maison Vlahuță».

[12]Voici la lettre ci-dessus en notre traduction:

26, Rue de Clichy
Samedi, le 4 juin 1932

Cher Monsieur le Professeur,

Je vous remercie de tout cœur pour vos aimables paroles.

Auriez-vous la possibilité de passer un moment chez moi demain Dimanche dans la matinée vers 10 1/4 h.?/ Je/ serais fort heureux de vous serrer la main.

Votre fidèle et dévoué,
(ss) George Enescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Indiferent to hierarchies that only time could and would sanction, Enesco was nonetheless interested in the American option for the composer's side of his personality ; in this respect, he confessed much later. "I was simply delighted when America welcomed me first as composer and only afterwards as conductor and violinist. I was first and foremost awarded the title of composer which was the supreme bliss for me. Emphasis was laid on what *I strove to achieve*: composition is so thorough ! One has at his own disposal a whole orchestra as a means to express all the beauty and plenitude of life.."

The full measure of Enesco's awareness is much more convincingly conveyed by deeds rather than words. The numerous tours he made across the Ocean for nearly three decades, despite difficulties relating to great distances, means of transportation, changes in the environment or poor health, came as a due reward for the keen interest of the public and of the press in the work and rare skill of the Romanian musician. In view of his final pathetic statement of "esteem and enormous admiration for the United States", the American chapter of his artistic biography bears the double seal of the unique and the endeavour to improve.

Any resumption of the problem based on little known or previously unknown information from the American press of the time fully confirms this opinion, while *in extenso* reproduction of all the news and comments included in the most representative daily concerning G. Enesco's presence in America will certainly help specialists in the field discern other elements as well, or find reasons in support of the universal quality of his genius other than those at the disposal of the historian. Because, as has been recently noticed, tracing Enesco's American itinerary today is not only a chapter of personal biography, however important it may prove, but also stands for something else, that is, "recreating the biography of an epoch,of a great chapter of universal music, deciphering a page of genius without which our world, the

ENESCU IN THE AMERICAN MUSICAL LIFE

Dumitru Vitcu

world of the 20th century could not have been what it is, would not have had such spiritual loftiness, sentimental density, emotional refinement, unvanquished yearning, innate humanism". With a firm belief in the usefulness of this approach to be followed by subsequent musicological contributions, we shall next focus on the *direct* presence of the creator, interpreter and instructor Enesco in American artistic life, a presence that allowed the New World to get acquainted not only with an eminent Romanian personality but also with a culture whose virtues time keeps on revealing.

As early as the second day of the year 1923, Enesco appeared in front of New York audiences in his capacity of conductor of the Philadelphia Symphony Orchestra, also a guest in the big city, whose permanent conductor and favourite of the public, L. Stokowki, was absent. On that particular occasion the bill comprised two of his own compositions (*Romanian Rhapsody No. 2* and *First Symphony in E flat*) and one by Tchaikovsky (*Pathetic Symphony*). The former pieces were neither entirely new to New York nor very familiar, as reviewer Richard Aldrich noticed in the columns of the famous "The New York Times" ; here was a modern composer, independent in style, unaffected by either 'ultramodernism' or influences fashionable in France at that time.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"Some people were intrigued and bored – the composer was to declare with unconcealed pride a few years later in a program note of the Chicago Symphony Orchestra – because they were not able to label and classify me in the usual way. They must have failed to identify exactly the kind of music I was playing: they said it was neither the French Debussy-like manner nor the German one. In short, though not strange in sound, it did not quite take after anything familiar...".

His own reaction to such a brilliant debut is conveyed by the 'telegraphic' lines sent to Ninette-Duca Kogălniceanu in Bucharest on January 5, 1923 : "... Splendid interpretation and such cordiality, truly touching affection of the musicians for me, really moving". To immortalize the moment and as a token of respect for the Romanian artist, the famous Pennsylvanian orchestra, which was to give world-wide circulation to records of Enesco's *First Symphony,* offered him a photograph with the signatures of all the members unaware at the moment of the dimensions and rhythm of their future collaboration.

The celebration in the great musical centres of the world of Enesco's centennial in 1981 also included two festive concerts in New York. The former was on October 16 at the well-known Lincoln Center where Alexandra Hunt (U.S.A.), soprano, Emil Iurașcu (Romania), tenor, and Lloyd Walser (U.S.A.), pianist, assisted in a program that included songs and other compositions by Enesco and his Romanian disciples . Sharing with the audience a few personal recollection about the fêted person, Ignace Strasfogel, former deputy director of the New York Philharmonic in the 40's, reckoned that the Romanian composer had acquired in the consciousness of his collaborators and fans a legendary aura which posterity only emphasized.

The success of those comemorative cultural events lay first and foremost with the assertion of the universal spirit of Enesco's creation, its eternal beauty and value, the preponderance of artistic genius over time and space.

All the most important musical syntheses, dictionaries and encyclopaedias published overseas during the last fifty years have dwelt on his personality and rounded his image. Relevant and mostly accurate, biographical data are followed by value judgements and comparative considerations on his compositional works, often thoroughly inventoried, without leaving aside his gifts as performer or professor. His American affinities are also included, namely his work with the, great orchestras and music centers in the New World, especially his friendly relationships with his former students, among whom Yehudi Menuhin was the most famous.

For his performing activity are mentioned the range and diversity of his repertoire, the consummate knowledge of great works by Bach, Beethoven, Brahms and Wagner, as well as the extraordinary gift of playing them in his own peculiar manner without recourse to the scores; as composer, the diminishing rate of his componistic output after 1914 is noted, with the exception of his two most ambitious works, *Oedipus* and *Vox Maris*, the writing of which took him many years of elaboration and effort.

His spiritual affinities are also accurately revealed for both his early and later works.

Enesco's style originated from three main sources, namely the Romanian folk music, preclassical music (Bach, particularly), and late Romanticism, with the mention that French Impressionism played only a minor part in his creation while Wagner's influence can often be traced, such as in the *First Symphony* and the *Chamber Symphony*, op. 33, wherein some late Schönberg influence is also to be found. His orchestra pieces are considered to be of great structural complexity, which makes them difficult to perform and explains their rare inclusion in the programmes of foreign orchestras.

Enesco's high qualities as professor and master are not overlooked, which he turned to account at L'Ecole Normale de Musique and the Fontainebleau American Conservatory in France, at the Sienna Academy Chigiana in Italy and the academies of music in Brighton and Bryanstone in England, or the American colleges

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

and Universities of New York, Boston, and Illinois, his famous disciples including, besides Yehudi Menuhin, such names as Arthur Grumiaux, Ivry Gitlis, Christian Ferras, Roman Totenberg, Ida Haendel, Yvonne Astruc, etc.

Many American works of reference date to Enesco's first American appearance on January 2, 1923 in New York with the Philadelphia Symphony Orchestra, providing some other information on his further tours, including the post-war ones. Enesco's having become a habitual guest in American concert halls made the editor of a revised edition of an older encyclopaedia consider him as an USA "temporary resident" after 1946. His American fame increased in the first post-war years, by inclusion of his *First Romanian Rhapsody*, one of his best-known works, among other great works by Beethoven, Chopin, Mahler, Ravel and Tchaikovski (51 pieces altogether, belonging to 31 composers) in the permanent repertoire of the great American orchestras between 1940 and 1950.

Pablo Casals, one of his illustrious contemporaries and friends, himself a glory of the musical stage, considered Enesco "the greatest musician" he had ever met, for whom he had "endless admiration"; while Sir John Barbirolli, the Italian-born English conductor, wrote that though the Romanian artist would not boast of being a conductor, his concerts stood out by accuracy, vigour and authority.

Far from sinking into oblivion after his death, Enesco's memory in America – a land where he served his art and country alike for nearly thirty years – has been continually alive. Apart from the 'well-known memorialistic pages of his former co-operators, admirers, disciples, and the "George Enesco Foundation" led by Mihai Brediceanu with clear-cut self-evident purposes, mention must be made of the many famous Symphony orchestras which included Enesco's best-known creations in their program or repertory and also of increased scientific or didactic interest in further revealing the American "connections" of his personality.

Enesco was, is, and will always be in the consciousness of the world, America included, the embodiment of the Romanian soul and artistic genius in their most brilliant and pure state. Irrespective of the label posterity will adopt him under "Romanian master of world music", as Georges Auric once called him, "father of Romanian symphony", as Fernand Lamy put it, one axiomatic truth ought to be underscored as conclusion to our enterprise which, of course, leaves room for improvement: his rich American experience, added to his vast European experience, certainly helped Enesco – known all over the world as "Romanian essence embodying human quintessence in music" – ensure the pre-requisites for the future devolopment of national music and its specific ways of access to universality*.

Note

* The communication presented by the author in the U.S.A. based on his own research and concerning the press echo of Enescu's art, is here resumed, maintaining only its beginning and its end. For the rest, we kindly ask the reader to use the complete edition of the work (published in the meanwhile in two languages): Dumitru Vitcu, *George Enescu în spațiul artistic american* (G. E. in America), Iași, Ed. Omnia, 1994, 416 p, 8 pl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE ENESCU IN AMERICAN LIBRARIES AND ARCHIVES (Contributions)

Gheorghe Lascu

In the American libraries and archives scores of documents still await the researchers of George Enescu's life and musical work. During the two years that I taught Romanian language and civilisation in the United States (1982–84), as a Fulbright fellow[1], I was fortunate enough to find information unknown in Enescu literature new biographical data that may fill some documentary gaps in the knowledge of the multifacious activity of the greatest Romanian musician.

Furthermore, I had the opportunity to realize how popular Enescu's compositions still are in the United States. A large crowd enthusiastically received his *Second Rhapsody,* which opened the concert given on October 24, 1982 by the Kent State University orchestra, with the Romanian guest conductor, Mr. Ilarion Ionescu-Galați, the chief-musical director of the Brașov Philharmonic Orchestra.

The same Kent State University, Ohio, host of a noteworthy Program of Romanian Studies, owns in a special department of its library a collection of Romanian documents and rare books, known as the "Mariana Collection"[2] . I was privileged to find, among these valuable documents, several holographs of George Enescu. The most important item is, beyond doubt, a musical manuscript – the draft for the *String Quartet op. 22 no. 2 in G major*, dedicated to Mrs Elizabeth Shrtleff [Sprague] Coolidge and dated 1950–1951 (the title, dedication and signature – "Georges Enesco"– are in French)[3]. The document, which is written in black ink and has, as most of Enescu's manuscripts, a great deal of blotted passages and revisions, covers four pages (a folio) of large-sized staves (24 lines)

Several comments are indispensable with respect to this manuscript. First of all, concerning the dedication. Mrs Elizabeth Sprague Coolidge (1864–1953), to whom the final version of this composition is dedicated as well (the original manuscript is located in the Library of Congress, Washington D.C.), was a patroness of chamber music in the United States. She made donations, established scholarships and sponsored chamber music festivals. Mrs Coolidge invited European artists to North America and commissioned, many chamber music compositions to such composers as Hindemith, Prokofiev, Bartók, Respighi, Schönberg, Stravinski and Bloch[4]. George Enescu himself was the recipient of a subvention from Mrs Coolidge in the 1930's. Their relationships were briefly presented by the American musicologist Irving Lowens, who also published several of Enescu's letters to Mrs Coolidge[5].

The manuscript is also important for musicologists, as it brings additional, relevant information on the work of the Romanian composer. Titus Moisescu[6] drew the attention upon the long genesis of the *String Quartet op.22 no. 2*, proven by numberless sketches, outlines, drafts, fragments of score. The Romanian musicologist classifies them in seven main versions, the last and definitive variant, the only one to be performed on stage, being the holograph in the Library of Congress, dated February 14, 1951 (called by T. Moisescu "variant G")[7] . A careful analysis of the Kent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

State University manuscript will reveal to which of the variants it attaches itself – to "variant E", i.e. the reference score dated June 1950 – January 1951; to "variant F", i.e. the general score and the parts; or to "variant G", which underwent modifications with respect to the two above-mentioned ones. Since I am not a musicologist myself, I can not elaborate on this. The xerox copy of the manuscript is in the hands of qualified scholars, who will give their verdict.

A few words now about the source of the document. The manuscript was donated to KSU Library by Ray Baker Harris, the collector who set up the "Mariana Collection" in 1951 and continued to add new iteams to it[8]. It was impossible to determine the precise moment of the donation. In any case, Harris acquired the manuscript in 1952 (which explains the date on the last page), together with other items bought or received as a gift directly from Enescu. Thus, in the same collection there is the printed score of *Sonata no. 3 in op. 25 for piano and violin* (1933), signed by Enescu's own hand in Paris, 1952 and accompanied by his photograph with the following dedication in French: "A Monsieur Ray Baker Harris, avec les meilleurs compliments de Georges Enesco, 1952". These coroborating data lead us to consider that the *Esquisse* of the String Quartet op. 22 no.2 reached the KSU Library in the same manner and at the same time.

From the same source (Harris) another Enescu document enriched the "Mariana Collection" in early 1959. It is a letter to a Paris impresario (April 16, 1921)[9], concerning a Spanish tour of eight performances, at 700 pesetas each. The analysis of Enescu's correspondance[10] and the information in the comprehensive monograph *George Enescu* show that the tour took place according to the

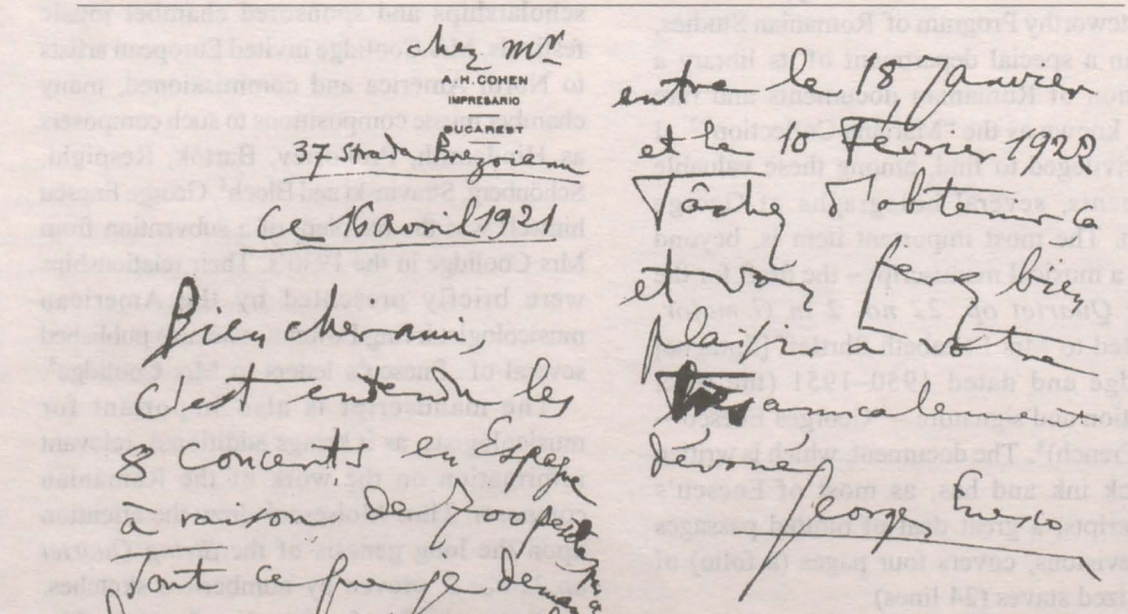

chez Mr
A.H. COHEN
IMPRESARIO
BUCAREST
37 strada Brezoianu
Ce 16 avril 1921
Bien cher ami,
C'est entendu les 8 concerts en Espagne à raison de 700 pesetas
Tout ce que je demande devrai, c'est qu'ils soient le plus rapprochés possible l'un de l'autre et que cela se fasse
entre le 15 Janvier et le 10 Février 1922
Tâchez d'obtenir ça et vous ferez bien plaisir à votre
amicalement dévoué
Georges Enesco

Fig.1. – Enescu's agreement to the tour of concerts in Spain (1921).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

60 YEARS AS ARTIST MARKED BY ENESCO

Rumanian Musician Appears in Concert as Violinist, Pianist, Conductor and Composer

A concert was presented in Carnegie Hall yesterday afternoon to honor Georges Enesco on the sixtieth anniversary of his first public appearance. As it happened, Mr. Enesco did the lion's share of the work himself, appearing in four capacities: as violinist, pianist, conductor and composer. The Rumanian musician made his debut at the age of 9 according to a program note.

He had distinguished assistance at yesterday's event. Yehudi Menuhin played the violin duet with him in Bach's Double Concerto with the accompaniment of a string orchestra drawn from the Philharmonic-Symphony, conducted by Jonel Perlea of the Metropolitan Opera. The violinist joined him again in Mr. Enesco's own Rumanian Sonata for Piano and Violin, No. 3. The second half of the concert consisted of two more of the versatile musician's compositions, his Second Suite for Orchestra, Op. 20, and First Rumanian Rhapsody in A minor, both conducted by the composer.

In all capacities, whether bowing energetically through Bach's singing melody and decorative figuration with Mr. Menuhin, or evoking his own pleasantly exotic textures and rhythms at the keyboard (and occasionally giving incisive cues to the violinist with a free hand), or conducting the orchestra with graceful but effective gestures, he reminded his listeners that he was still the master musician.

The orchestra, with which Mr. Enesco has been a popular guest conductor, in the past, complimented him by remaining on the stage for the sonata, and applauded as fervently as the audience when it was over. C.H.

Fig. 2. – Reprint from "New York Times", 1950, January 22, p. 67, col. 3.

wishes expressed in this letter, i.e. at the end of January and the beginning of February 1922. This epistolary document could be included in the critical edition of Enescu's correspondence under the number 426bis (vol.I) or 729bis (vol.II).

Finally, our attention was drawn upon the signatures and the dates incorporated within the body of the manuscript *Esquisse*. Thus, at the end of the first movement (f 1v) there is Enescu's signature and the mention Urbana, April 8, 1950; at the bottom of the same page, after the second movement, the composer's signature dated Urbana, April 10 (11 ?), 1950; at the end of the third movement (f 2v) another signature, dated April 13, 1950; and at the very end of the manuscript a signature apparently added later on and the year 1952. All these hand written notes are in French.

Various biographic studies[11] only briefly refer to the visit of the Romanian musician to the University of Illinois, Urbana. With the assistance of the Archives service of this university[12], we now know more details concerning Enescu's stay at Urbana in 1950. George Enescu was a guest of the University of Illinois, as "artist in residence" (equivalent of "visiting professor") during the whole month of April 1950. As it results from the Annual Report of the Director of the School of Music (1940–50), and from local newspapers clippings, George Enescu deployed a many-sided activity: individual work with about 20 students, rehearsals and public performances with chamber-music groups and with the two symphonic orchestras of the university (*Sinfonietta* and the *University Symphony Orchestra*). According to John M. Kuypers, the director of the School of Music, "Mr Enescu's visit for one month as guest teacher, conductor and performer received a tremendous amount of favorable comment on the part of staff and students. Most students feel, I think, that their direct contact with a man of Enescu's stature over a period of time is something that will benefit them the rest of their lives. Mr. Enescu proved untiring in his efforts and participated as conductor and solist in three

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2 String Quartets To Give Joint Recital At University

Two of the country's outstanding string quartets, the Walden string quartet of the University of Illinois and the Berkshire string quartet of Indiana university, Bloomington, will present a joint recital in Smith music hall 8 p. m. Tuesday. The concert will be repeated Thursday evening at Indiana university.

On the program will be two string selections, the 13th and 14th string quartets of the French composer, Darius Milhaud. The musicians from Indiana university will play the first of these two works which were composed to be played either separately or together as an octet. The Waldens will play the second. Following the separate performances the two groups will join in playing the two works as an octet.

The second half of the program will consist of the Octet for strings by Georges Enesco, conductor-violinist currently in residence at the University of Illinois, who will conduct the two quartets.

Both string quartets have international reputations and their members are artists-in-residence and with full faculty status at the two universities. In the Walden string quartet are Homer Schmitt and Bernard Goodman, violins; John Garvey, viola, and Robert Swenson, cello. Urico Rossi and Alfred Lazan are the violinists of the Berkshire string quartet. Fritz Magg is cellist, and David Dawson, violist.

The Waldens have been at the University since the fall of 1947 while the Berkshire quartet took up residence at Indiana in September, 1948. The UI musicians first organized as a quartet in Cleveland in 1934.

They are unique in being all American-born and American-trained artists. For this reason they were selected to make an extended tour of Germany during the summer of 1949 under the sponsorship of the civil affairs division of the army department. During this tour they presented 35 concerts in Germany and programs in London and in Salzburg, historic music center of Austria. They are particularly noted for their introduction of new chamber music by contemporary composers.

The Berkshire quartet is known as the successor of the famous Gordon string quartet. Rossi, Dawson and Magg played in this organization with Jacques Gordon who retired in 1947. The new name of "Berkshire quartet" was chosen by Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge, the Washington, D. C., patron of music who sponsored them in a series of concerts at Music mountain, Falls Village, Conn.

Rossi, Dawson, and Lazan—like the Waldens—are American musicians who received their musical education in this country. Magg, the cellist, is Vienna-born and has studied in Vienna, Cologne, and Paris. He came to the United States in 1938.

The Composer - Conductor Georges Enesco is spending April on the UI campus, giving individual instruction in stringed instruments and working with the University orchestral organizations.

Enesco will Give 2 UI Concerts

4-14-50

Georges Enesco, who is visiting the school of music this month, will make two public appearances with University orchestra groups.

With Enesco as soloist, the 35-piece sinfonietta will play the Mozart "Violin Concerto in E Flat Major" conducted by John M. Kuypers, school of music director, at 8 p. m. Tuesday in Smith music hall. 4/19

The sinfonietta will open the concert with Haydn's "Symphony No. 88 in G Major" conducted by Kuypers. For the finale, Enesco will conduct the orchestra in Beethoven's "Symphony No. 2 in G. Major, Opus 36."

An all Brahms program will be presented by Enesco when he conducts the symphony orchestra at 8 p. m. April 30 in the Auditorium.

Enesco is at the University this month as artist-in-residence, working with the orchestra and instrumental ensemble groups and giving individual instruction to students majoring in performance on string instruments. On previous visits, he has both conducted and played with the school of music orchestral organizations.

UI SINFONIETTA WILL BE LED BY ENESCO

Georges Enesco, eminent conductor-violinist, will appear as guest soloist and conductor with the University of Illinois sinfonietta in a concert at 8 p. m., Tuesday, in Smith Music hall. The program is open to all. 4-16-50

The 35-piece Sinfonietta conducted by John M. Kuypers, director of the music school, will play, with Enesco as soloist, the Mozart violin concerto in E flat major. Also the visiting artist will conduct the orchestra in Beethoven's symphony No. 2 in G major, Op. 36, as a finale to the program.

Haydn's Symphony No. 88 in G major conducted by Kuypers will open the concert.

Enesco is at the UI for the month of April in artist-in-residence, working with the orchestra and instrumental ensemble groups and giving individual instruction to some 20 students majoring in performance on stringed instruments.

On previous visits to the University he has conducted and played with the music school orchestral organizations.

Fig. 3. – Reprints from American Journals

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNIVERSITY OF ILLINOIS
SCHOOL OF MUSIC

CONCERT

BERKSHIRE STRING QUARTET
(in residence at the University of Indiana)
URICO ROSSI, Violin
ALBERT LAZAN, Violin
DAVID DAWSON, Viola
FRITZ MAGG, Cello

WALDEN STRING QUARTET
(in residence at the University of Illinois)
HOMER SCHMITT, Violin
BERNARD GOODMAN, Violin
JOHN GARVEY, Viola
ROBERT SWENSON, Cello

and

GEORGES ENESCO, Composer-Conductor

Recital Hall, Tuesday, April twenty-fifth
Nineteen hundred fifty
Eight o'clock

PROGRAM

String Quartet No. 14 ..... *Darius Milhaud*
Animé
Modéré
Vif
WALDEN STRING QUARTET

String Quartet No. 15 ..... *Darius Milhaud*
Animé
Modéré
Vif
BERKSHIRE STRING QUARTET

Octet for Strings ..... *Darius Milhaud*
(Quartets Nos. 14 and 15)

INTERMISSION

(Over)

Octet in C major, Opus 7 ..... *Georges Enesco*
Très modéré
Très fougueux
Lentement
Mouvement de Valse bien rhythmeé
(Movements played without pause)
CONDUCTED BY THE COMPOSER

COMING EVENTS

Thursday, April 27, 11:00 a.m. — Senior Recital, Joan Gleason, mezzo-soprano, Recital Hall.
Sunday, April 30, 8:00 p.m. — Concert, Georges Enesco, Conductor-Violinist, and University Symphony Orchestra, Auditorium.
Tuesday, May 2, 11:00 a.m. — Joliet High School Sophomore Chorus, Walter Rodbey, Conductor, Recital Hall.

Fig. 4. – The Program of the Concert on April 25, 1950.

concerts on the campus and two concerts off-campus [...]. These contributions to our musical life were over and above his daily seminars for voice, piano and string students. All in all, the entire school has benefited greatly by his visit here."[13]

The concerts referred to, were the following:

1. On April 18, 1950, George Enescu played the violin in Mozart's *Concerto for violin in E flat major,* K 268, accompanied by the small symphonic orchestra of the university (*Sinfonietta*, 44 musicians), directed by John M. Kuypers; then he directed himself the *Symphony no.2 in G major opus 36* by Beethoven;

2. On April 25 he directed Darius Milhaud's chamber music compositions (two quartets and one octet for strings), then his own *String Octet in C major* op.7, performed by the Berkshire String Quartet and the Walden String Quartet (this concert was repeated at the University of Indiana, Bloomington, on April 27);

3. On April 30, the farewell evening, after having been initiated member of the Pi Kappa Lambda national music honorary, George Enescu played with the 80 musicians *University Symphony Orchestra* the *Concerto for Violin in D major*, opus 77 of Brahms; then he directed Brahms' *Symphony no. 2 in D major,* opus 73[14].

The local press musical reviews present the success of all those performances, the all-Brahms concert on April 30 reaching the peak. George Enescu, both as conductor and violonist, impressed the audience, who gave him

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNIVERSITY OF ILLINOIS
SCHOOL OF MUSIC

CONCERT

UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN M. KUYPERS, Conductor

GEORGES ENESCO

Guest Conductor — Soloist

Recital Hall, Sunday, April thirtieth
Nineteen hundred fifty
Eight o'clock

PROGRAM

Academic Festival Overture, Opus 80 ..... *Brahms*
JOHN M. KUYPERS, Conductor

Concerto for Violin, D major, Opus 77 ..... *Brahms*
Allegro non troppo
Adagio
Allegro giocoso, ma non troppo vivace
GEORGES ENESCO, Violinist

INTERMISSION

Symphony No. 2, D major, Opus 73 ..... *Brahms*
Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso, quasi andantino
Allegro con spirito
GEORGES ENESCO, Conductor

(Over)

Fig. 5. – The Program of the Concert on April 30, 1950, with Enescu as both soloist and conductor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUSIC IS SERIOUS BUSINESS. Georges Enesco, eminent conductor-violinist, climaxes his month-in-residence at the UI school of music, at 8 p. m. Sunday in a complimentary all-Brahms program with the 85-piece UI symphony orchestra in Smith Music hall. Typical of groups surrounding Enesco during his stay here are these persons, left to right: Seated, Enesco, who demonstrates in his facial expression his idea that music is a serious business; Barbara A. Garvey, 609 South Prairie street; Clarence W. Iverson, jr., Elgin, at the piano; Dorothy R. Lundgren, LaGrange; standing, Faye Goldstein, Chicago; George P. Andrix, Chicago; Nancy L. Rynearson, Springfield; and Paul Rolland, associate professor of music.

Fig. 6. – Enescu among the musicians of Illinois University.

a standing ovation at each appearance on stage and repeatedly called the artist when the program was over. "At 68 years – one musical review considered[15] – Enescu displayed the ability to finger the violin as he did as a young man when he first gained, his international reputation". And the author went on to remark that Enescu directed Brahms' symphony, "a long, difficult composition, without a glance at the score".

All three concerts were recorded on discs, kept at the School of Music Library, Urbana[16].

It is also a musical review that sheds new lights upon another event during Enescu's visit of 1950, which would be his last, to the United States. The monograph *George Enescu* and other biographical works consider a noteworthy stage performance the concert given on January 21, 1950 in the famous Carnegie Hall, New York City, in a very distinguished company: the New York Philharmonic Orchestra, conductor Jonel Perlea of the Metropolitan Opera and the violonist Yehudi Menuhin[17]. The crucial point, now made for the first time, is that the whole musical event was intended to honor George Enescu on the sixtieth anniversary of his first public appearance (according to his biographers, the Romanian artist made his debut on July 24, 1890, in the small town of Slănic Moldova, Romania[18]).

Almost septuagenarian, George Enescu accomplished on the afternoon of Saturday,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7.a

Fig. 7.
Enescu's Monument in the Romanian Cultural Garden in the Park of Detroit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

January 21, 1950 a rare, maybe unique performance. He illustrated on this occasion all his four musical capacities of worldwide reputation: violonist, pianist, conductor and composer. First he played the violin duet with Yehudi Menuhin in Bach's *Double concerto,* then he himself played, the piano and accompanied Yehudi Menuhin in performing Enescu's own composition *Romanian Sonata no.3,* while in the second part of the concert he directed two more of his compositions, the *Second Suite for Orchestra op. 20* and the *First Romanian Rhapsody in A minor.* The "New York Times" musical review considers that in all four capacities George Enescu "reminded his listeners that he was still the master musician", while the orchestra "complimented him by remaining on the stage for the sonata and applauded as fervently as the audience when it was over"[19].

The last, but infortunately incomplete, documentary note of this paper deals with the topic "George Enescu and the fine arts"[20]. A statue of the Romanian musician is located in the so-called "Romanian Cultural Garden", a portion of the long park that leads from the Museum of Art to Erie Lake in East Cleveland, Ohio. I have no available information concerning either the circumstance in which this monument was erected, or the name of the sculptor. The two photos below may help the future researchers of this question.

These notes are dedicated, to the memory of George Enescu, to whom Romanian culture is greatly indebted.

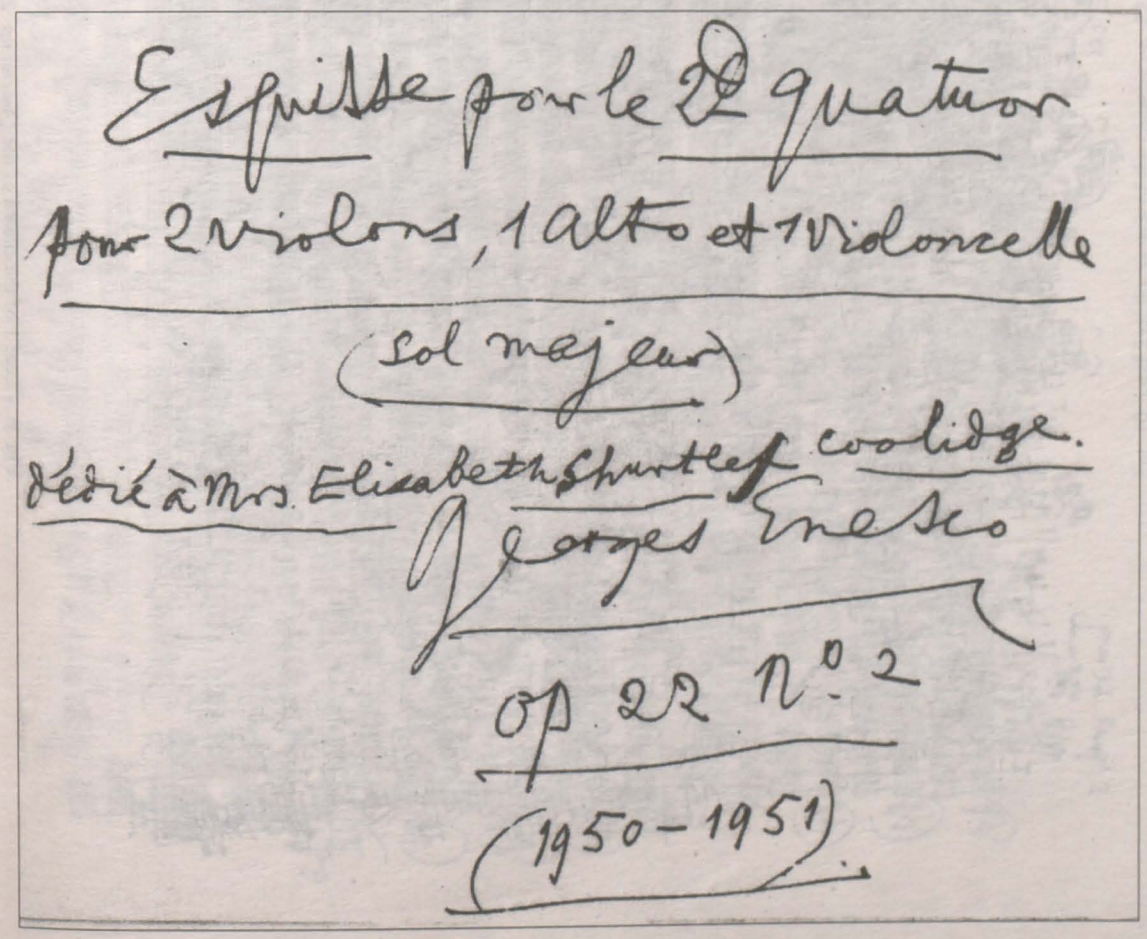


Fig. 8. – The title page of the sketch of the *Quartet op. 22 no. 2.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

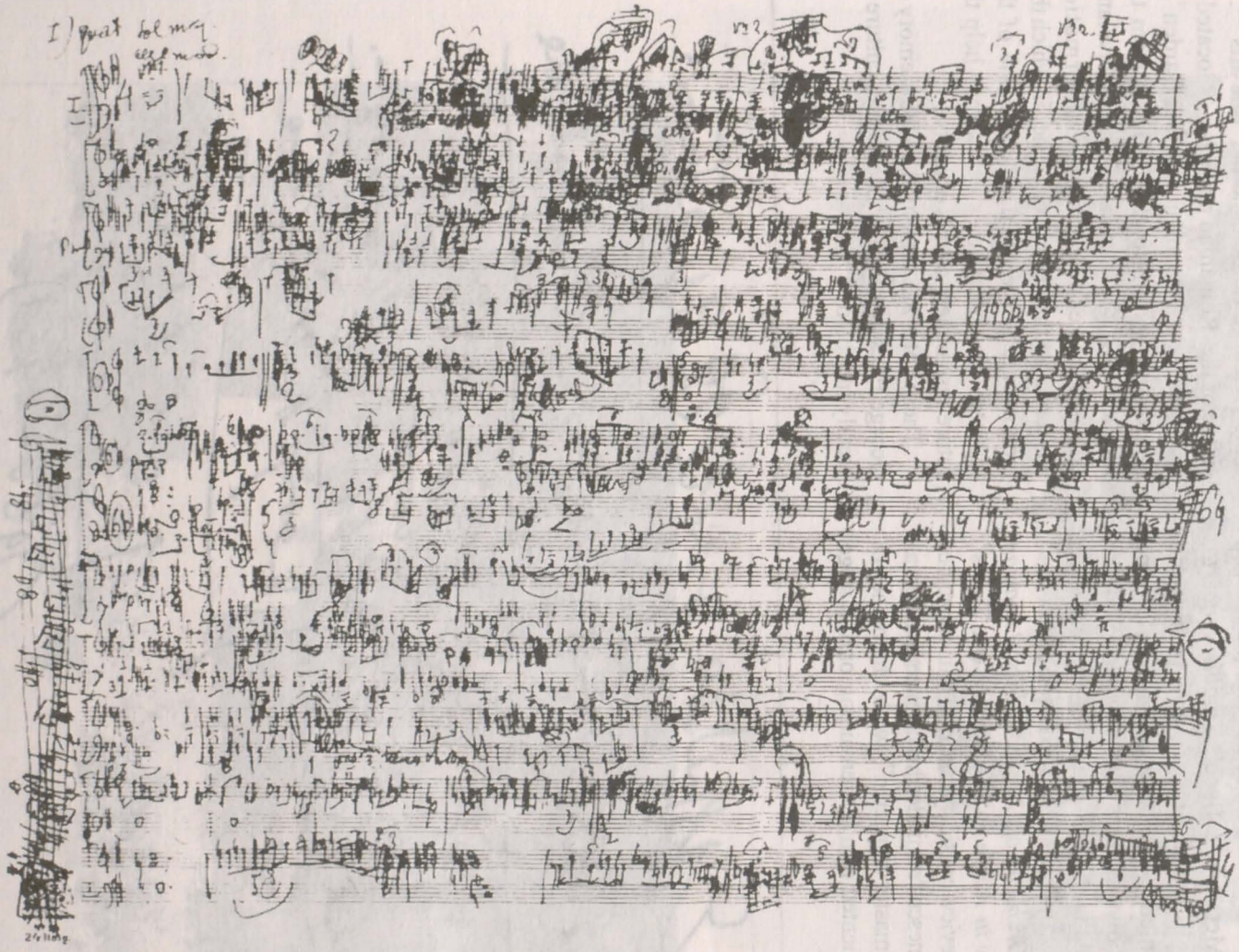


Fig. 9. – Leaf 1 of the sketch of the *Quartet op. 22 no. 2.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

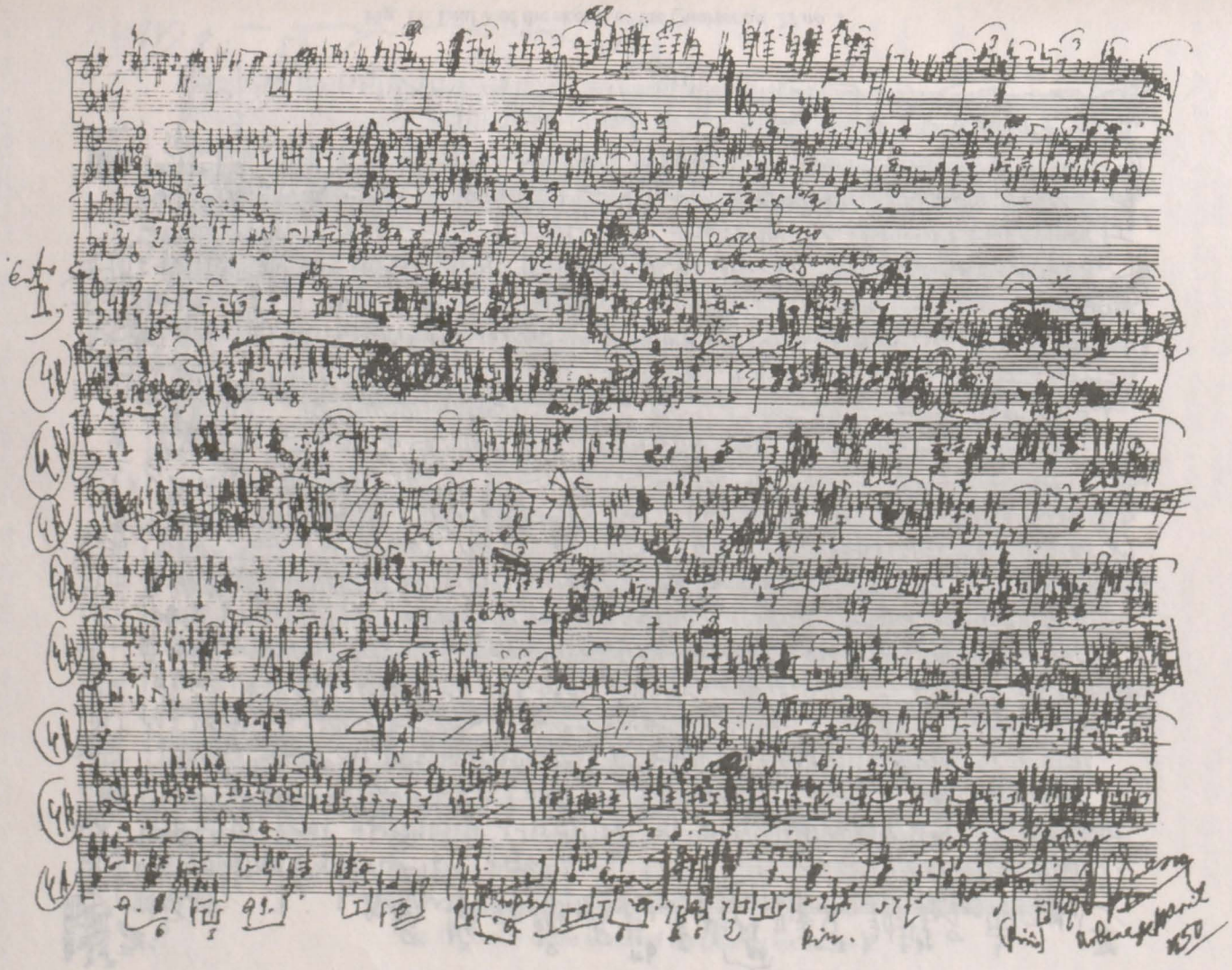


Fig. 10. Leaf 2 of the sketch of the *Quartet op. 22 no. 2.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

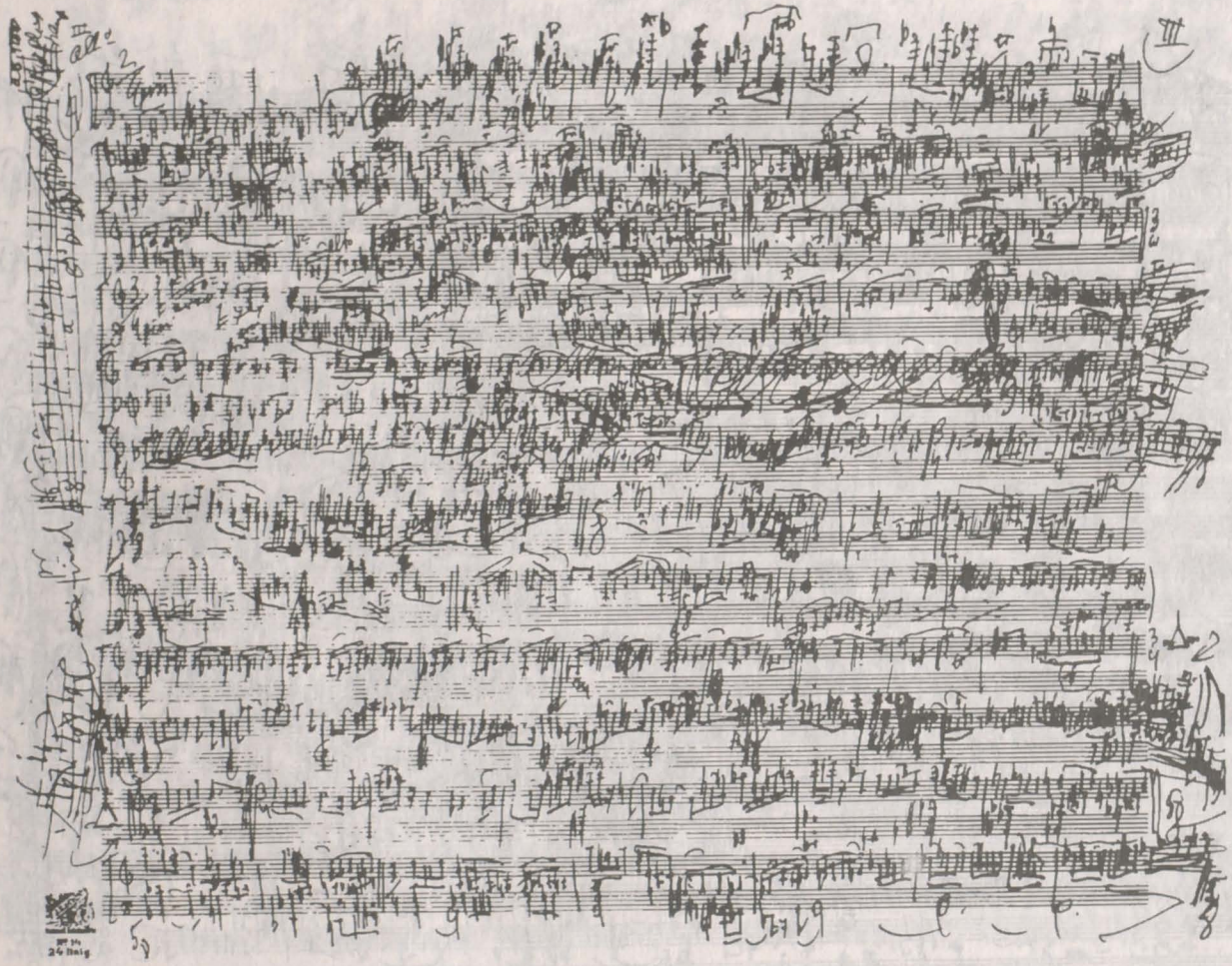


Fig. 11. Leaf 3 of the sketch of the *Quartet op. 22 no. 2*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

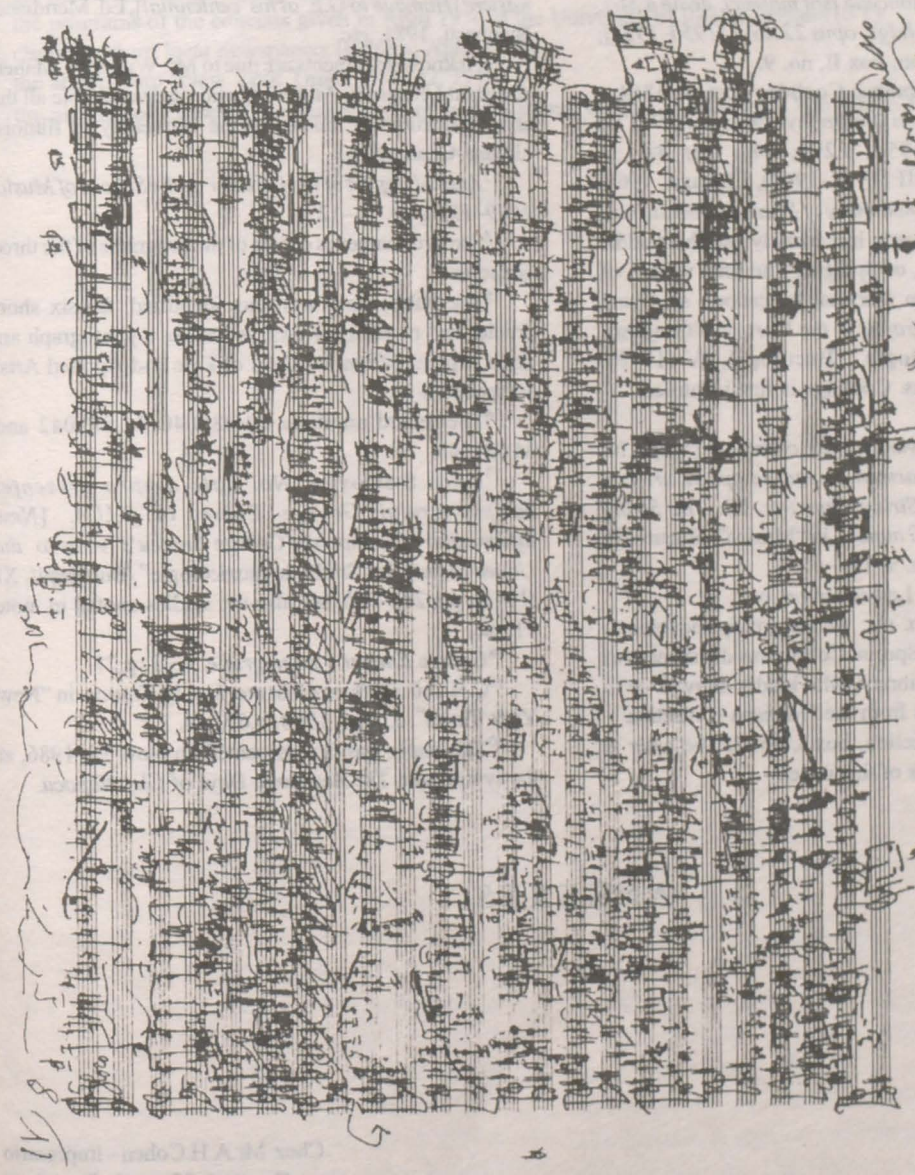


Fig. 12. Leaf 4 of the sketch of the *Quartet op. 22 no. 2.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1]Gheorghe Lascu, *Două lectorate românești în S.U.A. Two Romanian Study Programs in U.S. Universities*, in "Buletin informativ", Universitatea din Cluj-Napoca, no.13, Sept.-Dec. 1984, pp.104–107.

[2]*Ibidem*; Dean H. Keller, *The Mariana Collection in the Kent State University Library* in "Ethnic Forum", vol.2, no.1, Spring 1982, pp. 20–22.

[3]Georges Enesco, *Esquisse pour le 2nd quatuor pour 2 violins,1 alto et 1 violoncelle (sol majeur), dédié à Mrs. Elisabeth Shurtleff Coolidge, opus 22 no. 2 (1950–1951)*; Mss. Mariana Collection, box II, no. 9.

[4]About Elizabeth Sprague Coolidge (Oct.30, 1864 – Nov. 4, 1953) see *Current Biography*, 1941, pp.169–170; Current Biography, 1954, p.204; *Who was Who in America*, 3rd ed., vol.III (1951–1960), Chicago, 1966, p.182; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol.IV, p.714. Enescu inaccurately used her middle name, Shurtleff instead, of Sprague. The final version of the composition bears an identical dedication – see Irving Lowens, *Enescu Holographs in the Library of Congress*, in "Studii de muzicologie" [București], IV (1968), pp. 121–129, where Mrs. Coolidge is first identified.

[5] I. Lowens, *art. cit.*

[6] Titus Moisescu. *Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu. III. Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2 în sol major* [*Enescu's String Quartets*. III. *The String Quartet op. 22 nr. 2 in G major*], in "Muzica" [București], XXV, (1975), no.12, pp. 9–14.

[7] Made known by I. Lowens in *op. cit.*

[8] Dean H. Keller, *art. cit.*; we are greatly indebted to Mr. Keller, head of the Special Collections department of Kent State University Library, who kindly allowed us to copy several documents from the "Mariana Collection".

[9]Mss. Mariana Collection, box I, no. 2. The letter is published in the annexes of this paper.

[10]George Enescu, *Scrisori* [*Letters*], critical edition, ed. by Viorel Cosma, Ed.Muzicală, București, vol.I, 1974, vol.II, 1981.

[11]Mircea Voicana (coordinator), *George Enescu - monografie* [*G.E. - monograph study*], Ed. Academiei, București, vol. I-II, 1971; Viorel Cosma, *Enescu azi* [*Enescu today*], Ed.Facla, Timișoara, 1981; *George Enescu. Omagiu cu prilejul aniversarii a 100 de ani de la naștere* [*Homage to G.E. at his centennial*], Ed. Meridiane, București, 1981, etc.

[12]Acknowledgements are due to Mr. William J. Maher, Assistant University Archivist, who made available all the archive documents related to the University of Illinois, Urbana-Champaign.

[13]*Annual Report of the Director of the School of Music, 1949–1950*, pp. 11–12.

[14]See in the annexes copies of the programs of the three concerts.

[15]The publications were not identified; the six short articles and musical reviews, as well as a photograph are press clippings from the Dean of Fine and Applied Arts' scrapebook.

[16]The record numbers: M 081040, M 081042 and M 081043.

[17]Ianca Staicovici, *Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în S.U.A.* [*New information on componist George Enescu's visits to the United States*], în "Studii de muzicologie" /București/, XI (1976), pp. 283–314; see also the studies quoted in note 11, etc.

[18]*George Enescu – monografie*, vol.I, p.77.

[19]C.H., *60 Years as Artist marked, by Enesco*, in "New York Times", 22 Jan. 1950, p.67, col. 3.

[20]This paper was first presented on Nov. 18, 1986, at the symposium *The Academic Days of Cluj-Napoca.*

ANNEXES

I

Monsieur A.Dandelot
83, rue d'Amsterdam
Paris, France

Chez Mr.A.H.Cohen – impresario
Bucarest, 37 strada Brezoianu
le 16 avril 1921

Bien cher ami,

C'est entendu les 8 concerts en Espagne à raison de 700 pesetas par c[oncer]t. Tout ce que je demanderai, c'est qu'ils soient le plus rapprochés possible l'un de l'autre et que cela se fasse entre 18 Janvier et le 10 Février 1922. Tâchez d'obtenir ça et vous ferez bien plaisir à votre très amicalement dévoué,

Georges Enesco

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[Dear friend, I agree with the 8 concerts in Spain, at 700 pesetas each. The only thing I ask is that they follow as closely as possible one after the other, and that this happen between Jan. 18 an Febr. 10, 1922. Try to arrange this and I would be very pleased. Faithfully yours, G.E.]

II.

Photographic copies of the following documents:

1. the letter of April 16, 1921
2. the manuscript of the String Quartet (5 f.)
3. the programs of the concerts given in April 1950 at the University of Illinois, Urbana (6 f.)
4. clippings from local newspapers (Urbana, April 1950)
5. the article from "New York Times", Jan. 22, 1950
6. the pictures of Enescu's monument in "Romanian Cultural Garden", Cleveland, Ohio (photo Gh. Lascu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEUX LETTRES INÉDITES DE GEORGES ENESCO

Ferenc László

1

Le joueur de luth et musicologue Péter Kiraly (Budapest), le biographe de Géza de Kresz, m'a envoyé le fac-similé d'une lettre inédite de Georges Enesco. L'original est la propriété du professeur Mária Kresz (Budapest), qui a consenti que le texte en soit publié dans la presse de spécialité de Roumanie. Je la remercie aussi à cette occasion pour son amabilité.

Voilà la reproduction *ad litteram* du document :

En-tête imprimé: TELEPHONE CIRCLE 7-1900 / , / CABLE ADDRESS "NORTHHOTEL" GREAT NORTHERN HOTEL 118 WEST 57TH STREET– NEW YORK 19. N.Y.

Autographe probablement en encre:

ce Février 1950

Mon cher collègue et ami,

votre ouvrage me semble très instructif et profondément intéressant. Je vous félicite et lui souhaite tout le succès qu'il mérite.

Votre bien sincèrement et fidèlement dévoué

Georges Enesco

En ce qui concerne la personne et la vie d'Enesco, les informations contenues dans ce document sont extrêmement modestes. Le papier à correspondance de l'hôtel de New York Great Northern Hotel constitue un complètement bien venu à la relation selon laquelle «pendant les cours donnés à The Mannes School of Music, notre compatriote habitait avec sa femme dans la maison de madame Edith Wade, une mélomane reconnue»[1]. Par conséquent, ca passage doit être traité comme ayant seulement une validité relative. (L'hôtel mentionné est aussi indiqué par Enesco dans une lettre du 17 avril 1950 comme son adresse valable pour les jours de 2–3 mai 1950[2]). Compte tenu que dans les deux volumes de correspondance d'Enesco, cueillie et publiée par Viorel Cosma[3], l'intervalle de temps entre les lettres du 15 décembre 1949 et du 17 avril 1950 représente un hiatus de quatre mois et deux jours, le document gardé à Budapest est représentatif pour la correspondance du musicien pour une période relativement longue. Enfin, il constitue une nouvelle preuve de l'amabilité légendaire d'Enesco qui cultivait des relations collégiales avec beaucoup de musiciens des appartenances nationales les plus différentes et ne laissait sans réponse aucune lettre venue d'un confrère.

Je profite de cette occasion pour communiquer quelques données sur le destinataire, Géza de Kresz, presque oublié chez nous, quoiqu'il eût joué un rôle de grande valeur dans l'édification de la vie musicale contemporaine dans la capitale de la Roumanie.

Né à Budapest (1882), disciple des chefs de l'école de violon – Hubay, Sěvčik et Ysaye – il a déployé son activité à Bucarest entre 1909 et 1919 dans la triple qualité de premier-violoniste du quatuor «Carmen Sylva», maître de concert de l'orchestre symphonique du Ministère de l'Instruction Publique (prédécesseur de l'orchestre philharmonique «Georges Enesco») et professeur au conservatoire. Ainsi il était le suceesseur de Karl Flesch et Rudolf Malcher, qui avaient

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

détenu ces postes-clefs entre les années 1897–1902 respectivement 1902–1909. D'un écrit-mémoire de Kresz (obtenu par la même voie, de la même source) nous apprenons que celui qui l'a convaincu de s'établir à Bucarest a été Dimitrie Dinicu, directeur de l'orchestre symphonique et violoncelliste dans le quatuor de la reine poétesse, que Kresz a connu quand il était maître de concert à la Tonkünstlerorchester. Acceptant l'offre avantageuse de Dinicu, installé à Bucarest en octobre 1909, Kresz a fait son début à l'Athenée Roumain jouant la *Chaconne* de Bach dans le cadre d'un concert symphonique dirigé par Dinicu (22 novembre 1909), interprétant après, sous la même baguette, en première audition dans le pays le Concert de Tchaïkovsky (17 janvier 1910)[4].

Chez la reine, le quatuor jouait deux fois par semaine, le mardi et le vendredi, seulement pour elle, mais plus fréquemment devant un nombreux public invité. Ancienne élève de Clara Schumann, Carmen Sylva participait pendant cette période de plus en plus rarement comme interprète à ces après-midi. Son morceau favori était la partie lente du *Trio* en mi bémol majeur de Schubert, dont elle disait qu'elle desirait qu'elle lui fût la musique funéraire[5]. Elle a accompagné une fois aussi le *Concert* en ré mineur pour deux violons de Bach avec Enesco et Kresz comme solistes. Les autres membres du quatuor dirigé par Kresz étaient Costică Dinicu (IIe violon), Hans Skohoutil (viole) et Dimitrie Dinicu (violoncelle). Kresz avait aussi un autre quatuor, mis au service de la vie musicale publique dénommé le Quatuor de Bucarest dont faisaient partie, en dehors de lui et de Skohoutil, Bernhard Metzner (IIe violon) et Emile Waterstaat (violoncelle). Aux concerts en abonnement de cette formation ont donné leur concours les meilleurs musiciens de la capitale y inclus Enesco, comme pianiste dans les quintettes de Fauré, respectivement Brahms. Kresz donnait aussi des récitals, surtout avec Aurelia Cionca qu'il préférait comme partenaire de musique de chambre à tous les pianistes du Bucarest de ce temps-là. Kresz note qu'il a interpreté en première audition absolue une série de compositions roumaines de Mihail Andreescu Iaşi, Alexis Catargi, Theodor Fuchs et autres. Comme professeur, il a guidé des musiciens de grande valeur comme George Enacovici, Theodor Popovici, Benjamin Bernfeld, Dorin Dumitrescu et le ... mathématicien Anton Davidoglu.

J'intercale ici une citation des mémoires inédits de Kresz. «J'ai eu beaucoup de bons amis parmi les Roumains /... / En 1914 et 1915 quand la situation politique était dejà extrêmement tendue, je n'ai pas été exposé comme Hongrois à aucune attaque ni dans la société ni dans l'activité artistique et mes concerts ont joui de l'affluence habituelle».

Invité par Arthur Nikish pour occuper le poste de premier-maître de concert de l'orchestre Philharmonique de Berlin, Kresz a quitté la Roumanie en 1915. Il a fait une carrière brillante comme soliste, professeur, maître de concert et musicien de chambre, ayant son siège plus ou moins permanent à Berlin (1915–1923), Toronto (1923–1925), Budapest (1935–1949) et après de nouveau à Toronto. Pendant la periode de la lettre en cause, il s'etait précisément établi de nouveau dans la métropole canadienne où il a decédé en 1959.

Nous ne savons pas quel travail «très instructif» et «profondément intéressant» il a envoyé à Enesco. (Nous l'apprendrons, probablement, de la monographie Kresz qui paraîtra bientôt à Toronto). La réponse obtenue enrichit notre trésor de documents relatifs aux dernières années d'Enesco et à constitué une occasion bénéfique de nous rappeler un artiste et pédagogue d'envergure internationale, un distingué serviteur de la vie musicale roumaine, même un héros de celle-ci pendant une période historique caractérisée par l'élan et l'effervescence.

2

La Bibliothèque Centrale d'Etat de Bucarest garde, sous la cote B. 50: E. 55, une lettre de Georges Enesco (numéro d'inventaire: Ms 14428) qui jusqu'à présent a échappé à l'attention des chercheurs. Je la publie avec la conviction qu'une page de correspondance signée par le plus grand musicien roumain ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peut être considérée comme insignifiante.

Le texte d'Enesco est réproduit ici avec de petites retouches, suivant les normes orthographiques en vigueur aujourd'hui.

Papier vélin, plié en deux (f. 1, 2). Sur le f 1r, en-tête imprimé, de couleur rouge, imprimé en relief (gaufrage) / la figure d'un drapeau rouge avec une étoile (pentagramme) blanche/ WHITE STAR LINE
Autographe en encre S. S6.....
/Dans le continuation du
sigle S.S.:/ Majestic

le 12 janvier 1926

Très estimé Monsieur Beu,

je vous prie de bien vouloir extraire des lettres de Sa Majesté la reine Elisabeta tout ce qui peut vous être utile pour votre ouvrage.

Je vous prie en même temps de recevoir[7] l'expression continuation sur la feuille f. 1v/ de mes sentiments distingués

Georges Enesco

F. 2r--2v vides
Enveloppe, recto

Monsieur
Monsieur Octavian Beu
33 strada Alex. Lahovary
Bucarest
Europe *Roumanie*

Estampille postale ronde: NEW YORK / Jan 14 / 4^{30} PM / 1926/ N.X.

Enveloppe verso : le drapeau rouge de l'en-tête imprimé toujours en relief. Quatre estampilles rondes, dont trois ne peuvent être déchiffrées que fragmentairement. La quatrième: BUCAREST / 28.I.926 / COURSE II /.

Dans la collection mentionnée de Viorel Cosma, la dernière lettre d'Enesco d'avant 12 janvier 1926 date du 16 décembre 1925 et la première après cette date, du 28 février 1926. Donc, la présente pièce «représente» la correspondance du maître pour une période de deux mois et demi.

En ce qui concerne la biographie d'Enesco, le document est relativement pauvre en renseignements. Nous apprenons qu'il a traversé l'Océan Atlantique sur le navire «Majestic» de la White Star Line. La lettre a été rédigée au bord de ce navire le 12 janvier 1926. On peut supposer qu'Enesco a débarqué le 14 janvier, quand la poste de New York a pris à sa charge la correspondance rassemblée sur le Majestic au cours de la traversée. Compte tenu de la pauvreté des données publiées jusqu'à ce jour par rapport à la tournée américaine d'Enesco en 1926, l'établissement de ce repère chronologique représente un petit mais précieux gain pour la recherche biographique.

En ce qui concerne les antécédents du texte – la lettre de Beu à laquelle Enesco répondait par les lignes reproduites –, le fonds des données de l'historiographie musicale roumaine offre quelques indications dignes de foi.

Le 21 décembre 1930, Beu a donné au poste de la radio de Bucarest une ample conférence sur Enesco, à laquelle le musicien lui même a participé interprétant, à côté du violoniste Alexandru Theodorescu, la *Sonate n° 1* pour violon et piano. Cette conférence, prononcée en allemand, donc destinée, en premier lieu, aux auditeurs de l'étranger, était une variante d'une étude compréhensive destinée à la musique d'Enesco[8]. A la lumière de ce fait, la lettre écrite au bord du Majestic nous permet de supposer que Beu était préoccupé de la personnalité et de l'art d'Enesco déjà à la fin de l'année 1925. Probablement, il avait demandé à Enesco la permission de citer dans l'étude projetée des passages le concernant, contenus dans les lettres inédites de la reine Elisabeta, connue aujourd'hui surtout sous son pseudonyme littéraire de Carmen Sylva. En tant que diplomate de carrière, par ses liaisons officielles avec les cercles politiques supérieurs du pays, il est certain que Beu pouvait avoir accès même à certains fonds des archives de la famille royale.

Récemment, le chercheur allemand Hildegard Emilie Schmidt[9] nous a demontré combien révelatrices sont les lettres de la reine poétesse comme source de la biographie du jeune Enesco. Voilà que notre Beu savait cela, il y a plus de soixante ans. Son étude monographique dédiée au plus grand musicien romain, n'a pas été encore découverte dans son héritage. Nous ne renonçons pas à l'espoir de la connaître.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1]Ianca Staicovici, *Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii* (Nouvelles données sur la présence du compositeur Georges Enesco aux Etats-Unis d'Amérique), dans «Studii de muzicologie», XI, Bucarest, Editura Muzicală, 1976, p. 310.

[2]George Enescu, *Scrisori* (Lettres) I, Edition critique par Viorel Cosma, Bucarest, Editura Muzicală, 1974, p. 387.

[3]Volume I mentionné à la note précédente: volume II, Edition critique, préface et notes par Viorel Cosma, Bucarest, Editura Muzicală, 1981.

[4]Viorel Cosma, *Filarmonica George Enescu din București*, (L'ochestre philharmonique Georges Enesco de Bucarest) 1868–1968, Bucarest, Sans éditions, 1968, p. 115. Cf. la même source, Kresz a encore interprété, à la tête de notre premier orchestre, les concerts pour violon et orchestre de Bach (en mi majeur) et de Mendelssohn (les deux le 27 mars 1911), Brahms (le 2 décembre 1912) ainsi que *Adagio* de Alexis Catargi (le 17 février 1913), *Op.cit.*, pp. 118, 121, 122. Il se peut que l'*Andante cantabile* de Mozart, la *Romance* de Svendsen et la *Polonaise* de Wieniawski du programme du concert du 27 mars 1911 fussent, tous, des œuvres pour violon et orchestre. En ce cas, Kresz a été le protagoniste d'un insolite récital de violon avec accompagnement d'orchestre.

[5]L'information laissée par Kresz concorde avec celles gardées dans la littérature énescienne. Voir Constantin Stihi Boos, *Two Yet Unknown Works by George Enescu* dans *Enesciana IV, Georges Enesco compositeur roumain,* volume publié sous la coordination et par les soins de Mircea Voicana, Bucarest, Editura Muzicală, 1985, p. 175.

[6]S. S. Screw steamer (anglais), c'est-à-dire un navire avec hélice.

[7]Le dernier mot a été intercalé ultérieurement avec la même encre.

[8]Voir l'ouvrage de l'auteur, *Octavian Beu exeget al muzicii lui Bartók Béla* (Octavian Beu, exégète de la musique de Bartok Béla) dans László Ferenc, *Bartók Béla, Studii, comunicări, eseuri* (Bartók Béla, Etudes, communications, essais), Editura Kriterion, Bucarest, 1985, pp. 228, 234, 244–245.

[9]Hildegard Emilie Schmidt, *Die Förderung von Kultur und Bildung in Rumänien durch die Königin Elisabeta geb. Prinzessin zu Wied (Carmen Sylva, 1843–1916)* sans éditions, sans lieu, sans année / Neuwieder Verlagsgesellschaft mbH, 1983 / pp. 59, 81–82, etc. Voir aussi la communication de l'auteur prononcée au symposium international de Bucarest de septembre 1985 dedie à Georges Enesco, inédite encore au moment de la rédaction de cet article.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Généralement, les lettres sont rédigées par leurs auteurs et, le plus souvent, envoyées sans qu'ils pensent jamais qu'elles soient copiées, commentées et ensuite «envoyées» vers plusieurs destinataires, autres que le destinataire initial. Mais parfois, les lettres sont données ou vendues aux fonds publics par leurs détenteurs ou par des héritiers – presque jamais anonymes – qui ont voulu pérpétuer, faire «survivre» ces auteurs et peut-être eux-mêmes, les intermédiaires, dans la mémoire des contemporains et des générations à venir, devenant ainsi des intermédiaires entre le grand public et les figures proéminentes de la musique roumaine. C'est un *acte culturel* et, en même temps, l'argument qui contribue de manière décisive au rejet de toute hésitation du chercheur devant des archives devenues désormais publiques. Ce sont les archives d'une histoire soi-disant «mineure», histoire épistolaire, appartenant souvent à un cercle très restreint, familial, histoire renfermée dans des lettres d'amour, d'affaires ou de problèmes quotidiens, mais qui recellent des impressions fugaces et des notations fines, pénétrantes, sur la musique.

Les archives de famille de nos musiciens n'ont pas été cédées, données ou mises en circulation par des études ou des catalogues. Sans doute, ces lettres doivent-elles être considérées comme les éléments d'un entier perdu ou, de toute façon, lacunaire, discontinu; mais, si on les considère séparément, la plupart de ces pièces documentaires peuvent répandre leur propre lumière, qui dépasse les lacunes et crée des liens. Même si bien des fois, la recherche s'attarde sur la «trame des événements» qui non seulement se déduit mais aussi se dégage directement de la lecture de ces pages de correpondance, leur qualité la plus précieuse réside, cependant, dans la suggestion qu'elles produisent au lecteur qui est dirigé sans qu'il s'en aperçoive, vers la découverte de l'atmosphère où leurs auteurs ont vécu.

Le présent ouvrage est un premier résultat d'une recherche encore inachevée, sur les fonds de correspondance conservés à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine; parmi les lettres des

TÉMOIGNAGES ÉPISTOLAIRES INÉDITS SUR GEORGES ENESCO

Lucia-Monica Alexandrescu

musiciens roumains, nous avons étudié jusqu'à présent les documents qui se trouvent sous les cotes des lettres A – P y compris. Le fonds de correspondance «Georges Enesco», un fonds très riche, a été intégralement publié par le musicologue Viorel Cosma[1]. Il s'impose maintenant un regard sur les inédits concernant la personnalité de Georges Enesco, découverts dans d'autres fonds.

Dans le fonds de correspondance «Romulus Orchis» il y a 37 lettres signées par Georges Georgesco, dont deux, l'une datée Paris, le 17 septembre 1928 et l'autre, datée Monte-Carlo, le 8 mai, probablement 1934, mentionnent le nom de Georges Enesco. La lettre de 1928 révèle une ancienne collaboration entre les deux artistes: «<...> Tu m'écris qu'au second concert, le soliste sera Enesco. Je suis enchanté de répéter avec lui le Concerto de Brahms, avec lequel nous avons eu un si grand succès à Paris. Mais je ne sais pas que deviendra la promesse que l'ai faite – comme Enesco d'ailleurs, à ce que je sais – à Ciomac. Nous avions promis – je l'ai aussi dit à M. Feder, à "Aix-de-Bains" – qu'Enesco allait jouer avec Madame Ciomac le Concerto pour piano et violon de Chausson. D'ailleurs, Ciomac s'est aussi procuré les matériaux et Madame Muza avait commencé à étudier la pièce lorsqu'elle se trouvait encore à Paris. Je te prie avec insistance, prends contact

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avec Enesco et vois ce qu'il en dit. Je ne voudrais avoir des discussions *d'aucune sorte* et *avec personne*. Evidemment, le Concerto de Brahms me dit beaucoup plus, mais je crois qu'il n'est pas du tout mal d'entraîner un peu une artiste comme Muza Ciomac qui, si tout le monde la laissait de côté, pourrait s'effacer et ce serait dommage pour son grand talent»[2]. A l'époque de la seconde lettre, Romulus Orchis allait organiser une tournée à l'étranger pour l'orchestre Philharmonique de Bucarest, qui allait voyager en bateau. («Premièrement – écrit Georges Georgesco – ce que je n'aime pas c'est que l'on ne m'ait mis à la disposition que 70 lits. Qui va dormir sur le pont? Ce sera moi, probablement»[3]). Le programme des concerts a été laissé au gré de l'imprésario: «Tu connais bien mon répertoire (qui, Dieu merci, est assez riche) aussi bien que les pièces avec lesquelles on pourrait faire plus d'effet – car c'est pour cela que nous y allons – je croyais qu'en ce moment les programmes étaient déjà annoncés depuis longtemps»[4]. On peut reconnaître dans l'écriture de Georges Georgesco la note malicieuse et ironique qui nuançait toujours ses paroles. Seul, le programme roumain est précisé par le chef d'orchestre: «Demande, s'il te plaît, les matériaux d'orchestre et les partitions des pièces d'Andricu (que nous avons exécutées à Monte-Carlo) et *Înmormântarea la Pătrunjel* (L'Enterrement à Pătrunjel) et *Paparudele* (Les Paparoudes) de Rogalski. <...> Andricu, Rogalski et Enesco seront donc les compositeurs roumains que nous aurons à exécuter»[5].

Dans le fonds de correspondance de la famille d'artistes Nottara, il y a le brouillon d'une lettre écrite par l'acteur Constantin I. Nottara, le père du compositeur Constantin C. Nottara, qui est adressée à Georges Enesco, sous la formule: «Au Maître», sans préciser le nom du destinataire. À la lecture, on peut se rendre compte du fait que le «Maître» ne pouvait être que Georges Enesco; dans une seule phrase, un portrait complet des qualités musicales multiples, qu'un seul musicien pouvait réunir: «Cher maître, C'est de vous que dépend la réussite de mon fils au concours qui a lieu mardi pour la nomination comme professeur du cours de violon où il est suppléant depuis six ans; vous êtes, plus que personne, en mesure de connaître et apprécier les qualités techniques et musicales de mon fils puisqu'il a donné des concerts à Jassy aussi bien qu'à Bucarest, accompagné par vous au piano, ou sous votre baguette, ou en quatuor avec vous, ou bien vous avez été dans la salle pour l'écouter exécuter au violon vos compositions et même plus que ça: vous lui avez fait l'honneur extraordinaire de diriger, à un concert symphonique, sa composition, écrite pour la tragédie *Polyeucte*, représentée à Jassy et à Bucarest avec un très grand succès, lorsqu'il a dirigé lui-même l'orchestre aux représentations de cette tragédie <...>»[6].

L'étude de ces documents si vivants crée un sentiment d'intimité – apparente, bien sûr – avec les vies, souvent si tumultueuses, des protagonistes de la musique roumain. C'est pourquoi, naturellement, les portraits, les monographies accompagnées en sourdine acquièrent une *résonance personnelle*, un accord qui anime la figure souvent solennelle ou grave, distante ou réticente du génie créateur, du compositeur ou de l'interprète de talent.

Analysées et présentées en détail dans le XIe chapitre de la monographie *George Enescu*[7], les événements durant la tournée de concerts en Amérique du Nord, pendant la période janvier–mars 1937 retrouvent un «accompagnement en sourdine» dans les quatre lettres envoyées en Roumanie par trois Roumains qui se trouvaient à l'époque aux États-Unis, des lettres qui s'adressaient à Ion Nonna Otescu. Les expéditeurs sont: un ancien élève du compositeur I. N. Otescu, qui signait en 1937 du titre de Dr. (dr. Silviu Dumitrescu Baldovin), un de ses amis d'enfance, domicilié à l'époque aux États-Unis (Raul Vioran) et un diplomate de la légation roumaine de Washington (George Băncescu). Trois de ces lettres se rapportent au concert de l'orchestre philharmonique de New York, du 31 janvier 1937. Le concert a été transmis à la Radio, comme il résulte de la lettre de l'un des correspondants. Les voilà: «Monsieur Otescu, C'est un très grand plaisir pour moi de vous féliciter – comme j'ai été votre élève, en 1912, ne fut-ce que pour quelques mois – pour le remarquable succès que votre composition symphonique *De la Matei citire* (Selon

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Matthieu) < on en avait exécuté des fragments instrumentaux – n.n. > dirigée par le grand Georges Enesco. Les critiques ci-jointes sont édifiantes < dans le P. S., on mentionne les articles critiques de *New York Times* et de *New York Sun* – n.n.>. Pour ce qui est du maître Georges Enesco, il a eu un succès énorme, plus grand que celui de Toscanini. On le considère ici comme la plus grande figure musicale contemporaine. La Roumanie doit être fière d'un tel génie. D'autant plus que les critiques et le public d'ici sont très sévères, étant habitués à écouter tout ce qu'il y a de meilleur au monde, du point de vue musical. Je regrette que les critiques et le public n'aient pas reçu aussi chaleureusement la composition *Marche Juive* de Mişu Jora – un de mes anciens collègues de lycée. <...>»[8].

La seconde lettre est envoyée d'Akron (Ohio): «Cher Nona, <...> Mais aujourd'hui, le Maître Georges Enesco a dirigé l'orchestre Philharmonique de New York. Entre autres, il a produit pour la première fois *De la Matei citire* (Selon Matthieu), l'opéra de Nona Otesco! Je ne saurais te décrire mon enthousiasme associé aux salves d'applaudissements qui s'élevaient à l'ocasion de la production de Carnegie Hall. La salle retentit des voix de la foule qui a écouté en direct les fragments de l'opéra de mon ami d'enfance, Nona, cher enfant aux cheveux d'or, le trésor de mon inoubliable directeur et maître, le Père Iancu Otesco! – Georges Enesco a un succès énorme en Amérique. Je vais le voir et l'écouter au mois de mars, quand il viendra à Cleveland. Il propage le renommée de notre pays comme aucun Roumain ne l'a encore fait, à l'exception du grand Nicolae Titulesco. J'ajoute ici l'annonce du programme à la Radio pour aujourd'hui, paru dans un journal de Cleveland. Je sais que cela va te faire plaisir <...>»[9].

La troisième lettre porte l'en-tête de la légation roumaine de Washington: «Cher Monsieur Otesco, Je vous envoie le découpage ci-joint du journal *New York Times* d'aujourd'hui, avec la critique d'Olin Downes sur le concert d'hier, dirigé par le maître Enesco. Dans le programme, on a aussi inclus deux morceaux de votre opéra. Etant Roumain et votre ami, cette critique favorable m'a causé un vif bonheur et je suis impatient de vous transmettre mes félicitations chaleureuses pour ce beau succès. Je dois ajouter le fait que Downes est le critique américain le plus sévère, qui n'a pas l'habitude de prodiguer des louanges. Pour ce qui est des éloges faits au maître Enesco, je n'ai pas encore vu de critique plus favorable, ni même lorsque le chef d'orchestre était l'idole des Américains, Toscanini. Je regrette qu'étant à Washington, j'aie dû me contenter de l'audition à la Radio. J'aurais tant voulu être présent au triomphe d'Enesco et de la musique roumaine <...>»[10].

La dernière lettre que nous voudrions présenter est écrite après le concert de Cleveland, du 7 mars 1937. Entre les concerts New-Yorquais (neuf, entre le 28 janvier et le 7 février), et les deux autres de Cleveland, Georges Enesco avait donné des concerts à Toronto, Pittsburg, Detroit (où il dirige de nouveau l'opéra de Ion Nonna Otesco), Cincinnati, Ottawa, Montreal. (Leur chronologie est présentée en détail dans le volume de documents *George Enescu*[11]). Cette dernière lettre est envoyée par le correspondant Raul Vioran, que nous avons déja mentionné, domicilié à Akron (Ohio): «Cher Nonna, J'ai reçu tes quelques lignes si belles, qui m'ont profondément touché. Nous nous connaissons depuis 43 ans et tu ne peux pas imaginer la nostalgie que tes lignes évoquent après si longtemps. Enesco remporte chaque jour des lauriers bien merités. La semaine dernière, jeudi et samedi soir, il a dirigé l'orchestre symphonique de Cleveland (à 45 km d'Akron). Il s'est aussi produit comme solliste dans le *Concerto op. 61* de Beethoven. J'ai assisté au concert d'hier soir, avec ma femme, Américaine et ancien membre de l'Opéra de Chicago (pendant trois saisons, sous la baguette de l'ami et maître Cleofonte Campanini). Eh bien, Nonna, j'ai assisté à un véritable triomphe musical. Enesco et Otesco ont été applaudis comme personne ne l'a encore été à Cleveland. L'assistance, trois mille personnes environ, a rappelé Enesco 8 et 10 fois après chaque numéro. En l'honneur du pays qu'elle représentait, l'orchestre a entonné l'*Hymne royal roumain*, et l'assistance s'est levée pour l'écouter. Pour répondre par un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

belle surprise, Enesco a pris la baguette et il a conduit l'orchestre dans le *Star-Spangled Banner* américain! <l'hymne national des États-Unis – n.n.>. Quelles ovations, quel tumulte d'applaudissements. Enesco, qui est si réservé et extrêmement modeste, ne pouvait serrer la main aux centaines de personnes qui l'attendaient. Moi non plus, je ne suis pas parvenu à la connaître ni à lui être présenté par le représentant du pays, le vice-consul George Anagnostache (de Craïova). J'espère avoir une fois l'honneur de le connaître. Jusqu'alors, nous aimerions bien être auprès de toi pour te voir et t'écouter au pupitre, diriger les Concerts Symphoniques en Amérique. Les grands artistes et compositeurs fameux comme Enesco, Otesco sont appréciés par une population avide de musique rare et de bonne qualité. Considère mon idée et écris moi de quoi je pourrais t'aider ici. Je t'ai expédié sous banderole le programme du Concert d'hier soir <...>»[12].

Ces quelques témoignages semblent être – et elles le sont, à la vérité – une simple goutte dans un océan d'informations, mais, à la fois, elles sont une suggestion pour l'extension des recherches dans des fonds documentaires complémentaires.

Notes

[1]Viorel Cosma, *George Enescu: Scrisori*, Edition critique ... 2 vol., Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974.

[2]Georges Georgesco à Romulus Orchis, Paris, 17 septembre 1928.

BARSR, S $\frac{27(6)}{CCCVI}$

[3]Georges Georgesco à Romulus Orchis, Monte-Carlo, 4 mai 1934.

BARSR, S $\frac{27(9)}{CCCVI}$

[4]Georges Georgesco à Romulus Orchis, Monte-Carlo, 8 mai <1934>.

BARSR, S $\frac{27(33)}{CCCVI}$

[5]Idem.

[6]C.I. Nottara au ... Maître <Georges Enesco>, <Bucarest, 1922>.

BARSR, S $\frac{62}{CLXXX}$

[7]Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu en collaboration avec Myriam Marbe, Ştefan Niculescu et Adrian Raţiu. Coordonnateur: Mircea Voicana, *George Enescu*. Monographie, Tome II, Bucarest, Ed. Academiei, 1971, pp. 877–895.

[8]Dr. Silviu Demetrescu-Baldovin à Ion Nonna Otesco, New York, 2 février 1937.

BARSR, S $\frac{3}{CCLXIX}$

[9]Raul L. Vioran à Ion Nonna Otesco, Akron (Ohio), 31 janvier 1937.

BARSR, S $\frac{5\ (1)}{CCLXIX}$

[10]Georges Băncesco à Ion Nonna Otesco, Washington, 1 février 1937.

BARSR, S $\frac{1}{CCLXIX}$

[11]Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana et Elena Zottoviceanu. Coordonnateur: Mircea Voicana, *George Enescu*, Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964, pp. 230–231.

[12]Raul L. Vioran à Ion Nonna Otesco, Akron (Ohio), 7 mars 1937

BARSR, S $\frac{5\ (2)}{CCLXIX}$

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CORRESPONDANCE INÉDITE DE GEORGES ENESCO

Emilia Comişel

Les lettres inédites signées par Georges Enesco que nous présentons dans cet ouvrage, nous les avons trouvées à l'occasion de l'étude de la vaste correspondance de Constantin Braïloiu. De ce fonds, nous avons choisi quelques lettres, dont certaines sont adressées à Constantin Braïloiu, et d'autres, à Béla Bartók. Ces quelques documents prouvent l'amitié chaleureuse et l'admiration qui ont animé les deux musiciens roumains, les relations d'amitié cordiale avec le musicien hongrois, le rôle important de Constantin Braïloiu dans la Société des compositeurs roumains, qu'il avait fondée en 1920 – après avoir jeté les bases d'un autre «Société des compositeurs de musique de Genève», avec Ernest Ansermet, le fameux chef d'orchestre et musicologue suisse, et le pianiste J. Nicati, en 1918 – leurs idéaux communs étant de stimuler la création et de développer l'école musicale nationale.

A l'occasion du dixième anniversaire de la Société des compositeurs roumains, Georges Enesco écrivait dans la presse avec fierté et conviction: «...grâce au vaillant folkloriste Braïloi, secrétaire de la Société, la joie de voir, en ce laps de temps, maintes œuvres roumaines éditées et exécutées, et surtout un nombre considérable de mélodies populaires systématiquement recueillies et en partie publiées. Et tous, nous travaillons avec ardeur, ayant tous l'ambition de voir un jour l'école musicale roumaine figurer dignement à côté des autres écoles "ses sœurs"».

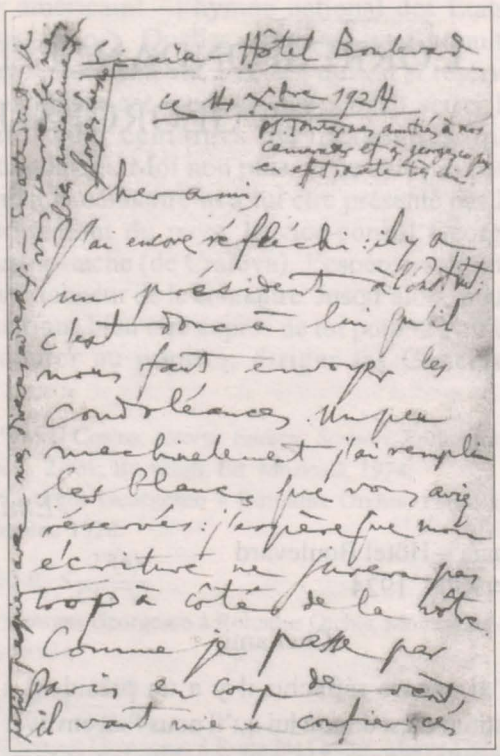
Enesco se sentait honoré et agréablement impressionné par la programmation d'un concert dédié à ses œuvres, et il était désireux de connaître l'opinion de ses collègues et de la critique musicale sur son art de compositeur. Dans une lettre adressée à Constantin Braïloiu, dans laquelle il s'excuse de ne pas pouvoir participer à l'une de ses conférences, il l'informe sur son travail assidu («3 concerts en 4 jours ... et dois travailler rien que mon violon, et comme un enragé...»):

«Sinaïa – Hôtel Boulevard
le 14 X^bre 1924

Cher ami,

J'ai encore réfléchi: il y a un président à l'Institut; c'est donc à lui qu'il nous faut envoyer les condoléances. Un peu machinalement j'ai rempli les blancs que vous aviez réservés: j'espère que mon écriture ne jurera pas trop à côté de la vôtre. Comme je passe par Paris en coup de vent, il vaut mieux confier ces papiers à Golestan, car j'aurai *3 concerts* en 4 jours ! Et c'est pour cela aussi que je vous demande de ne pas m'en vouloir pour Samedi prochain: je pars probablement Lundi et dois travailler rien que mon violon, *et comme un enragé*, pendant tout ce temps–là. Votre charmante idée d'un concert des mes œuvres me fait une énorme plaisir et m'honore. Peut-être qu'à mon retour, en Mai ... ? je rapporterai de Paris mon dixtuor, je préparerai ma sonate, on mettra encore une petite chose, et le tour sera joué. – J'ai écrit et télégraphié à Otesco le priant de m'envoyer au plus tôt par un homme de confiance mon matériel d'Œdipe et mes documents perdus au foyer l'autre jour. J'espère qu'il aura eu la bonté de le faire, car j'en ai un besoin pressant. Je n'ai pas trouvé dans votre lettre l'article de *Viitorul*. D'ailleurs j'ai prié Monsieur Cohen

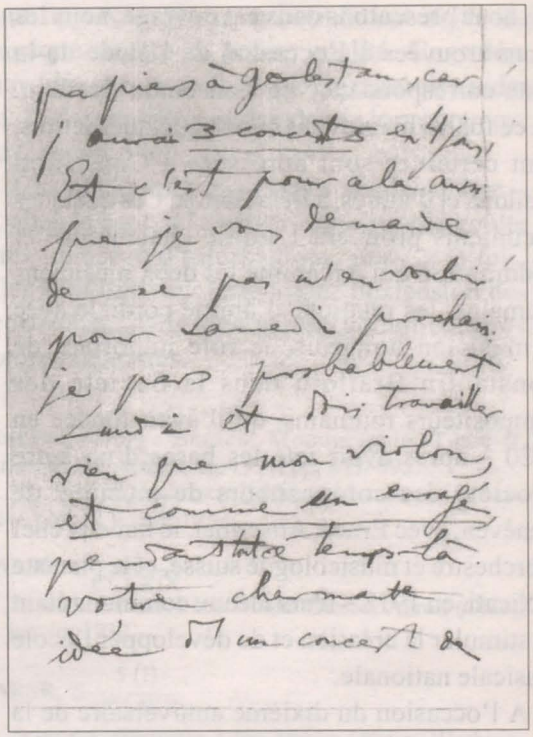
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Sinaïa – Hôtel Boulevard
le 14 Xbre 1924
PS. Toutes mes amitiés à nos camarades et à Georges Co qui en effet, a été très chic.

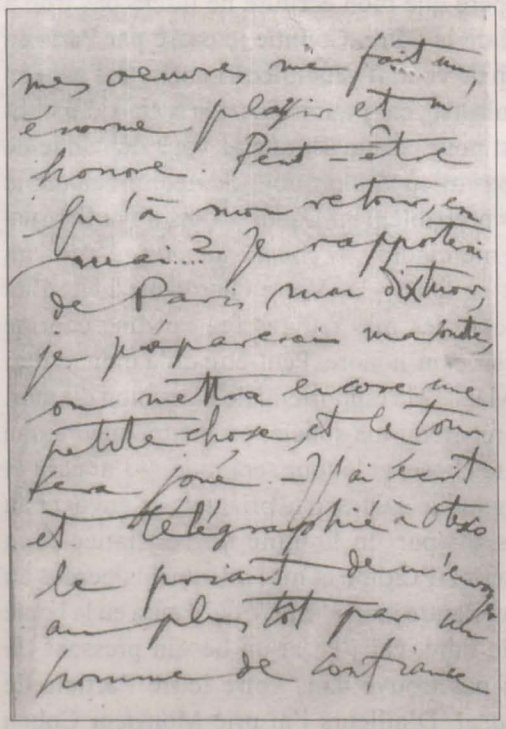
Cher ami,
J'ai encore réfléchi : il y a un président à l'Institut ; c'est donc à lui qu'il nous faut envoyer les condoléances. Un peu machinalement j'ai rempli les blancs que vous aviez réservés : j'espère que mon écriture ne jurera pas trop à côté de la vôtre. Comme je passe par Paris en coup de vent, il vaut mieux confier ces

a



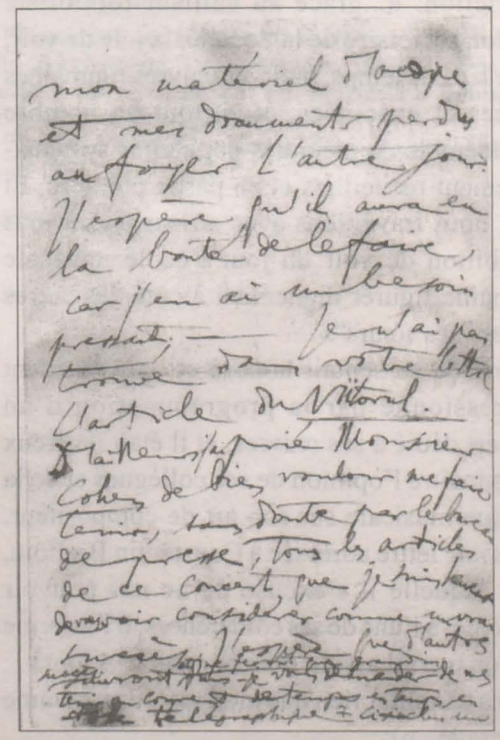
papiers à Gerlestan, car j'aurai 3 concerts en 4 jours. Et c'est pour cela aussi que je vous demande de ne pas m'en vouloir pour Samedi prochain : je pars probablement Lundi et dois travailler rien que mon violon, et comme un enragé pendant tout ce temps-là. Votre charmante idée d'un concert de

b



mes oeuvres me fait un énorme plaisir et m'honore. Peut-être qu'à mon retour, en mai...? Je rapporterai de Paris mon dixtuor, je préparerai ma sonate, on mettra encore une petite chose, et le tour sera joué. – J'ai écrit et télégraphié à Otesco le priant de m'envoyer au plus tôt par un homme de confiance

c



mon matériel d'Acope et mes documents perdus au foyer l'autre jour. J'espère qu'il aura eu la bonté de le faire, car j'en ai un besoin pressant. – Je n'ai pas trouvé dans votre lettre l'article du Viitorul. D'ailleurs j'ai prié Monsieur Cohen de bien vouloir me faire tenir, sans doute par le bureau de presse, tous les articles de ce concert que je suis heureux de vous voir considérer comme un vrai succès. J'espère que d'autres succès suivront [illegible] je vous demande de me tenir au courant de temps en temps en [illegible] télégraphique [illegible]

d

Fig.1 (a, b, c, d) – Georges Enesco à Constantin Braïloiu, Sinaïa, (Hôtel Boulevard), le 14 octobre 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de bien vouloir me faire tenir, sans doute par le bureau de presse, tous les articles de ce concert, que je suis heureux de vous voir considérer comme un vrai succès. J'éspère que d'autres succès suivront et ne feront que grandir. Puis-je vous demander de me tenir au courant de temps en temps, en style télégraphique? Ci-inclus un petit papier avec mes diverses adresses. – En attendant je vous serre la main très amicalement.

Georges Enesco

P.S. Toutes mes amitiés à nos camarades et à Georgesco qui, en effet, a été très chic».

Le désir ferme de Georges Enesco de populariser l'école roumaine de composition est évident dans la proposition qu'il avoue à son ami, c'est-à-dire que tous les chefs d'orchestre étrangers invités à donner des concerts chez nous, soient obligés à exécuter dans leurs pays ou ailleurs «au moins 2–3 œuvres roumaines», pour qu'on ne regrette pas l'argent dépensé au compte de ces invités, «pour quelques coups de baguette». Il résulte de cette lettre que Georges Enesco avait présenté cette proposition au Ministère, par l'intermédiare de Nonna Otesco.

«Villa Luminiş
Sinaïa
le 15 juillet 1928

Mon cher ami,

J'ai raté le coche! Retour de Moldavie, pour quelques jours, à Bucarest, j'ai passé vous voir l'autre jour et vous veniez de vous envoler pour Fălticeni!

Où en est la pétition dont Otesco vous a certainement parlé ? Il s'agissait de demander au Ministre d'exiger, en échange des engagements de Bucarest, que tout chef étranger s'oblige à exécuter dans son pays (ou ailleurs) au moins 2–3 œuvres roumaines. Comme ceci on ne regrettera pas les centaines de milliers de leis qui émèrgent annuellement pour quelques coups de baguette.

Peut-être avez-vous déjà la pétition et les signatures de nos collègues. Dans ce cas pourriez-vous me la faire venir à Sinaïa (Villa Luminiş) où je compte partir dans quelques jours?

Merci de tout cœur, et à vous très amicalement,

Georges Enesco

(un petit bavardage sur papier de votre part me ferait très plaisir».

Un grand bonheur lui procure la Société des compositeurs roumains à laquelle Georges Enesco tenait beaucoup et par le soin de laquelle on lui programmait ses œuvres dans les concerts publics. Dans la lettre du 11 mars 1940, il parle avec modestie de «mon petit ouvrage pour ensemble de trompettes» *Au soir*, composé dès la première décennie du siècle et, en même temps, il s'excuse de ne pas pouvoir assister au concert, à cause de sa santé délicate, et rappelle de nouveau, avec fierté, «les belles manifestations de la Société, qui lui font honneur»:

«Bucarest, le 11 mars 1940

Cher ami,

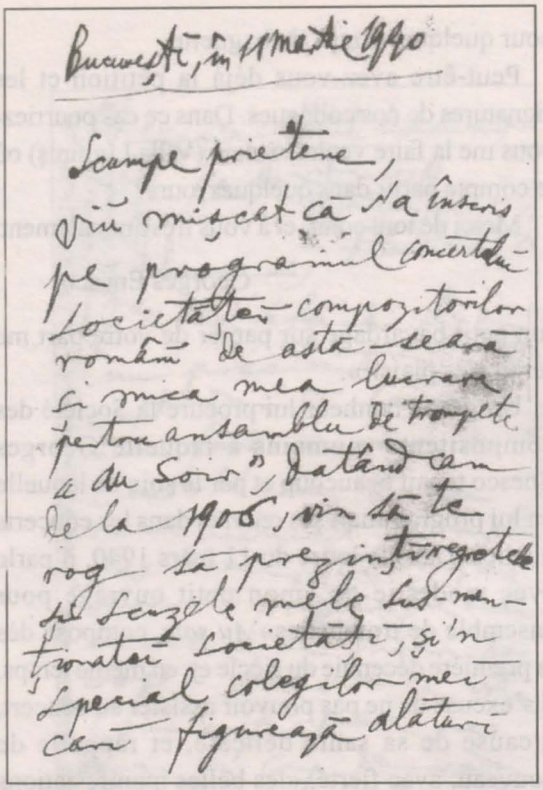
Profondément touché par le fait qu'on a inclus dans le programme du concert de la Société des compositeurs roumains qui aura lieu ce soir mon petit ouvrage pour ensemble de trompettes "Au soir" qui date approximativement de 1906, je vous prie de présenter mes regrets et mes excuses à la Société susmentionnée, et surtout à mes collègues qui figurent à côté de moi dans le programme, pour le fait de ne pas pouvoir assister à ce concert, car je suis obligé à éviter de sortir le soir, piusque je ne suis pas encore complètement rétabli.

Je souhaite encore une fois un grand succès à ces belles manifestations qui font honneur à notre Société et je vous assure une fois de plus de mon devoument constant et affectueux.

Georges Enesco

P.S. Prière de ne pas oublier *les trompettes dans les coulisses.*

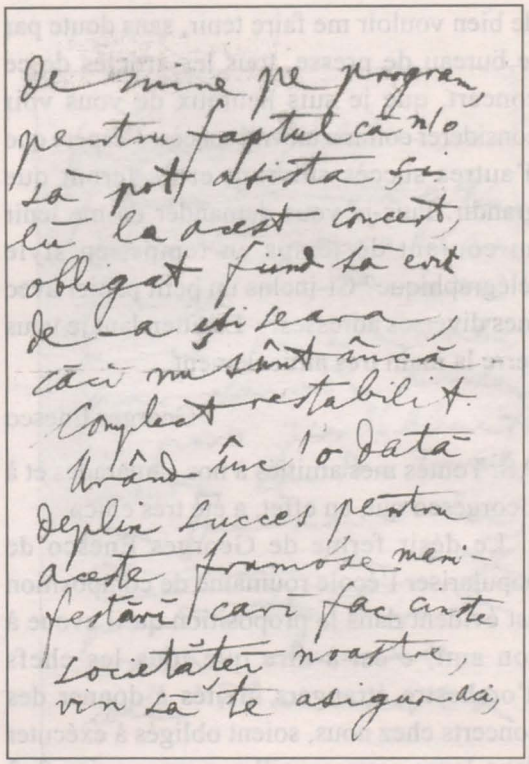
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bucureşti, în 11 martie 1940

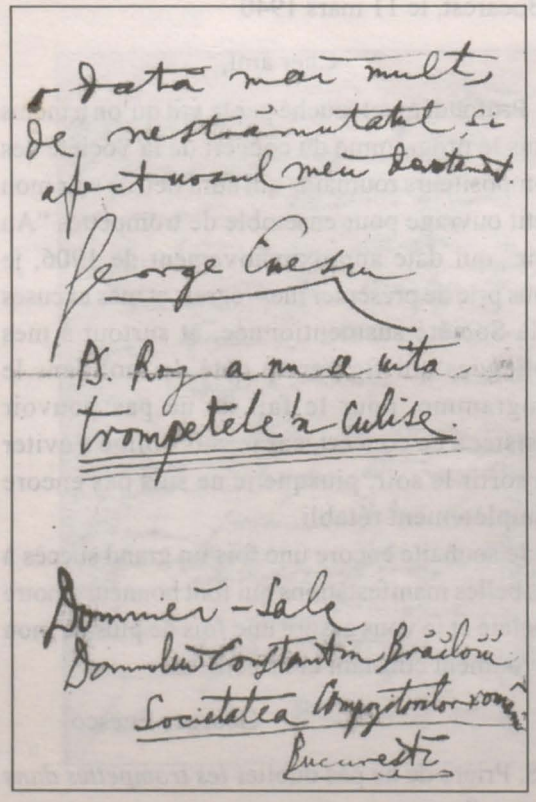
Scumpe prietene,
Vin mişcat că s'a înscris
pe programul concertului
Societăţei compozitorilor
romîni de astă seară
şi mica mea lucrare
pentru ansamblu de trompete
„du Soir", datînd din
de la 1906, vin să te
rog să prezinţi urîrile
pe scenele mele lui-mul-
ţumitor Societăţii, şi în
special colegilor mei
cari figurează alături

a



de mine pe program,
pentru faptul că n'o
sa pot asista şi
eu la acest concert,
obligat fiind să ex-
de-a şi seara,
căci nu sînt încă
Complect restabilit.
Urînd în'o dată
deplin succes pentru
aceste frumoase mani-
festări cari fac cinste
Societăţei noastre,
vin să te asigur de,

b



o dată mai mult,
de nestrămutatul şi
afectuosul meu devotament.
George Enescu
P.S. Rog a mi a uita
trompetele'n culise.
Domnului-Sale
Domnului Constantin Brăiloiu
Societatea Compozitorilor romîni
Bucureşti

c

Fig. 2 (a, b, c) – Georges Enesco à Constantin Braïloiu, Bucarest, le 11 mars 1940.

Son Excellence Monsieur Constantin Braïloiu *Société des Compositeurs Roumains, Bucarest».*

Pour Béla Bartók, Georges Enesco éprouvait une grande admiration; dans une courte lettre, il exprime son regret de ne pas pouvoir assister à la conférence que son ami musicien et folkloriste allait tenir à Bucarest:

«Bukarest, den 18-ten Februar 1934

Verehrter Meister,

Willkommen in unserer Hauptstadt!

Verzeihen Sie wenn ich nicht ihrer Rede beiwohne: ich bin herzlich müde nach meinen Konzerten, sogar etwas leidendt. Meine Kollegen werden auch in meinem Namen ihnen Jubelnd entgegenkommen.

Mit aufrichtiger Bewunderung,

Ihr ergebene

Georges Enesco

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Urgent
Monsieur le Professeur Béla Bartók
Académie Roumaine
Bucarest».

Parfois, dans les écrits de Georges Enesco, on décèle un esprit d'ironie fine, comme il résulte de la lettre suivante, adressée à Constantin Braïloiu:

«Le 23 Dbre 1934

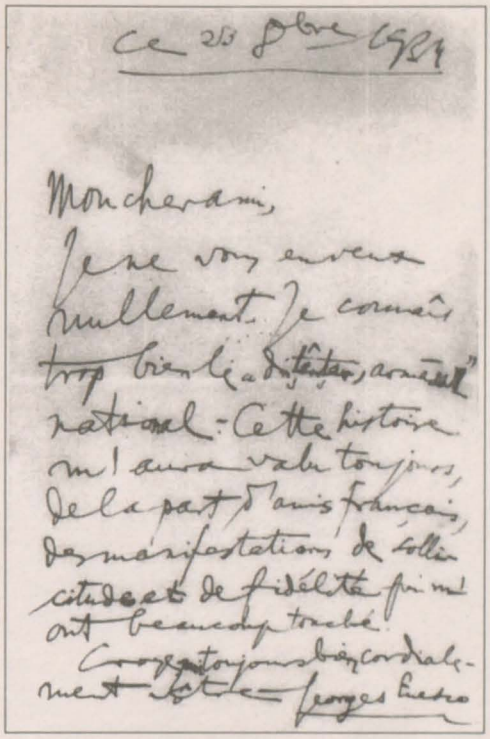
Mon cher ami,

Je ne vous en veux nullement. Je connais trop bien le "faire d'un œuf un bœuf" national. Cette histoire m'aura valu toujours, de la part d'amis français, des manifestations de sollicitude et de fidélité qui m'ont beaucoup touché!

Croyez-moi toujours bien cordialement vôtre

Georges Enesco».

Certainement, on ne connaît pas la correspondance intégrale de Georges Enesco, même si on en a beaucoup publié; donc, il nous reste toujours à compléter ce fonds documentaire. Dans notre pays, comme à l'étranger, il y a encore des fonds publics qui n'ont pas encore été étudiés et des personnes privées qui détiennent de la correspondance. L'idéal de notre musicologie, celui de connaître en profondeur la vie et l'œuvre des compositeurs roumains par l'étude de leur correspondance, reste encore à accomplir par de nouveaux efforts.


Ce 23 8bre 1934

Mon cher ami,

Je ne vous en veux nullement. Je connais trop bien le "faire d'un œuf un bœuf" national. Cette histoire m'aura valu toujours, de la part d'amis français, des manifestations de sollicitude et de fidélité qui m'ont beaucoup touché.

Croyez-toujours bien cordialement vôtre — Georges Enesco

Fig. 3 – Georges Enesco à Constantin Braïloiu, s. a. /France/, le 23 décembre 1934.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0080 – 2638

Tipărit la "PUBLISTAR" - Bucureşti

Lei 5000

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro